Nicht f. d. Austausch

Die Konzentration im deutschen Filmtheatergewerbe

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung
der staatswissenschaftlichen Doktorwürde
genehmigt von der
Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Berlin
D 11

Von
Dipl.-Volkswirt Walter Möhl
Bad Hersfeld

Tag der Promotion:
13. November 1937

J 64

Dekan: Prof. Dr. Graf v. Gleispach

1. Gutachter: Prof. Dr. v. Dietze

2. Gutachter: Prof. Dr. Jecht

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorwort

Die vorliegende Dissertation mußte gerade, weil sie sich ein so eng umgrenztes Thema, eben „Die Konzentration im deutschen Filmtheatergewerbe" stellte, großen Materialschwierigkeiten begegnen. Wenn ich sie überwinden konnte, so verdanke ich dies nicht zuletzt der vielseitigen sachlichen Unterstützung, die mir aus der Filmwirtschaft, von amtlicher wie privater Seite her zuteil wurde. Ich verdanke es der Reichsfilmkammer Fachgruppe Filmtheater und der Abteilung Inlandspresse, insbesondere den Herren Dr. Quadt und Dr. Diedrich; ferner der Ufa, und hier vor allem der Ufa-Lehrschau und ihrem wissenschaftlichen Leiter Herrn Dr. Traub sowie der Revisionsabteilung; schließlich auch der „Licht-Bild-Bühne" und dem Film-Archiv, das mir freundlichst Einsicht in seine reichhaltige Film-Bibliothek gewährte und dadurch meine Arbeit weitgehend förderte.

Berlin, 1. Juli 1937.

Walter Möhl

Inhalt

Seite

A. Die Konzentration in der modernen Wirtschaft . . . 7

I. Wesen und Arten der Konzentration 7

II. Die Motive 8

III. Die Verbreitung 10

B. Die Konzentration im deutschen Filmtheatergewerbe 14

I. Das Filmtheater. Begriff und Standort 14

II. Die Betriebsstruktur des Filmtheaters 27

III. Entwicklungslinien im deutschen Filmtheatergewerbe . 35

IV. Die Zusammenschlußbewegung im deutschen Filmtheatergewerbe 51

1. Wesen und Arten der Unternehmenszusammenschlüsse 51

2. Rechtliche Grundlagen und organisatorischer Aufbau 59

3. Die Antriebe 67

4. Entwicklung und Stand der Zusammenschlußbewegung im deutschen Filmtheaterpark 74

Vorbemerkung: Quellen und Art der Erfassung . . 74

a) Die Zusammenschlußbewegung in der Vorkriegszeit 76

b) Die Zusammenschlußbewegung in der Nachkriegszeit 81

c) Die Zusammenschlußbewegung seit 1934 92

C. Reichsfilmkammer und Marktordnung 103

Materialangaben 108

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0138

A. Die Konzentrationstendenz in der modernen Wirtschaft

I. Wesen und Arten der Konzentration

Die moderne Wirtschaft wird von der Konzentrationsbewegung beherrscht. Darunter sei nicht wie so oft die Tendenz zum Großbetrieb, bei der die wirtschaftliche Leistung auf eine immer kleiner werdende Anzahl von Betrieben konzentriert wird, verstanden. Sie konnte sich durchaus noch im Rahmen des Einheitsunternehmens, in einem Unternehmen also, das nur einen Betrieb umspannt, auswirken. Über das Einheitsunternehmen aber führte die Zusammenschlußbewegung, die wir als Konzentration auffassen und die fast stets durch privatwirtschaftliche Motive ausgelöst wurde, hinaus. Das Unternehmen steht hier nicht mehr allein auf dem Markt, im doppelten Kampf mit den Nachfragern und den Konkurrenten. Es sucht Anlehnung und — findet sie. Findet sie in lockern, meist vertraglich festgelegten Bindungen, die möglichst alle den Konkurrenzkampf bestreitenden Unternehmen ergreifen, deren Unternehmensselbständigkeit nicht antasten, in ihren organisatorischen Maßnahmen vor allem die Absatzpolitik bevorzugen, von Geiler[1] als Förderungsgemeinschaften gekennzeichnet werden und als solche neben den Berufsvereinen die Genossenschaften und Kartelle umfassen. Daneben in oft auch auf vertraglicher Grundlage beruhenden, meist aber kapitalmäßig untermauerten Unternehmensverflechtungen, die als Gruppen (Beckerath[2]) eine weit kleinere Anzahl von Unternehmen als die Förderungsgemeinschaften in horizontaler oder vertikaler Richtung zusammenfassen, diese weitgehend in ihrer Wirtschaftspolitik (Produktion wie Absatz) aufeinander ausrichten, ohne jedoch diese Teilunternehmen als Unternehmensteile in ein Ganzes einzugliedern und dadurch ihre Unternehmensselbständigkeit auszulöschen. Im Gegensatz zu den Gesamtunternehmen (Beckerath[3]) oder mehrbetrieblichen Unternehmen, die sowohl durch Gründung neuer wie durch Angliederung schon bestehender Betriebe und Betriebskomplexe entstehen können, stets aber, indem sie mehrere Betriebe der gleichen (horizontale Konzentration) oder von aufeinanderfolgenden Produktionsstufen (vertikale Konzentration) oder gar solche mit völlig aus-

[1] Geiler, Gesellschaftl. Organisationsformen des neuen Wirtschaftsrechts 2. Auflage, Mannheim 1922.
[2] H. v. Beckerath, Kräfte, Ziele und Gestaltungen in d. dt. Industriewirtschaft, 2. Auflage Jena 24, S. 30.
[3] Beckerath, s. o. S. 29.

einanderlaufenden Produktionszielen (unorganische Konzentration) umfassen, die Einheit von Unternehmen und Betrieb sprengen. Über die Einheitsunternehmung schreitet die Entwicklung fort zur „Zusammenfassung mehrerer bisher selbständiger Unternehmungen zu einer neuen größeren Unternehmenseinheit (fusioniertes Unternehmen oder Konzern) mit einheitlichem Lebenswillen“[4].

II. Die Motive

Sämtliche oben geschilderten Konzentrationserscheinungen wurzeln mehr oder weniger in den Dissonanzen, die sich aus dem Gegenspiel von Marktschwankungen und betrieblichem Interesse nach gleichmäßiger Beschäftigung ergeben. Derartige Schwierigkeiten werden aber desto fühlbarer, je mehr die Produktionsweise mechanisiert und die Unternehmungen kapitalintensiv werden. Denn stark mit Anlagen belastete Unternehmen drängen auf möglichst hohe Ausnutzung ihrer Kapazität; einmal wegen der Kostendegression, die sich infolge des hohen Anteils der fixen Kosten pro Stück auswirkt, dann aber, weil das investierte Kapital sich nur schwer aus dem Unternehmen herausnehmen, sich nicht in seine Produktionselemente zerlegen und in einem anderen Wirtschaftszweig wieder einsetzen läßt. Vor allem ist es diese mangelnde Fungibilität des Realkapitals, die Bedeutung und Auswirkungen des Konkurrenzprinzips entkräftet hat. „Erwerbsstreben und Konkurrenz führen“, nach Halm, „im Wechselspiel die ausgleichende Bewegung im Wirtschaftsleben herbei. Aber diese Bewegung wird gestört durch technische Eigenheiten des Produktionsprozesses, die jene rückläufige Bewegung, d. h. die Bewegung der Konkurrenzerleichterung verhindern[5]“. Hier ist die Ursache gegeben, warum die freie Konkurrenz in manchen Wirtschaftszweigen sich zum ruinösen Wettbewerb ausweiten konnte. Hier aber auch, warum aus der Wirtschaft selbst heraus neue Ordnungsprinzipien gesucht und gefunden wurden. Ist es doch so, daß „das Ende der freien Konkurrenz nicht im Zusammenschluß der Unternehmungen liegt, sondern die Unternehmungen sich zusammenschließen, weil es keine freie Konkurrenz mehr gibt“[6]. Diese Bewegung muß sich weiterhin auch gerade dort ausbreiten, wo die Nachfrage tiefgreifenden Schwankungen (struktureller, konjunktureller oder saisoneller Art) unterworfen ist. Auf solchem Hintergrund werden nämlich die oben aufgezeigten Nachteile, die sich mit der Festlegung des Angebots in Form von Anlagen verbinden, um so wirksamer, müssen jedoch auch die Unternehmungen desto stärker auf Organisationen hindrängen, die die Auswirkungen der Nachfrageschwankungen aufzufangen oder auszugleichen suchen. Damit sollen die Unternehmenszusammenschlüsse keineswegs ausschließlich auf eine stagnierende Marktsituation sowie produktions- und absatztechnische Motive als Voraussetzungen festgelegt werden. Gerade die Zusammenschlüsse im Filmtheatergewerbe

[4] Beckerath, s. o. S. 50.
[5] Gg. Halm, Die Konkurrenz. Mü. u. Lpzg. 1929, S. 141.
[6] Halm, s. o. S. 142.

werden ein instruktives Beispiel dafür sein, daß eine stürmische Aufwärtsbewegung eines Wirtschaftszweiges das Entstehen von mehrbetrieblichen Unternehmen begünstigt. Dennoch sind im allgemeinen die Unternehmenszusammenfassungen als Mittel im Wirtschaftskampf anzusprechen. Sie sollen die Schwierigkeiten, die sich infolge der Marktschwankungen und des hohen Anteils des stehenden Kapitals in den heutigen Unternehmungen und der fixen Kosten in ihrer Ausgabenrechnung ergeben, mildern und die dadurch gefährdete Unternehmensrentabilität sichern helfen. Dies ist das Ziel, verschieden sind dagegen die Wege, auf denen es die Unternehmenszusammenschlüsse zu erreichen suchen.

Denn einmal läßt sich die stetige Ausnutzung des Betriebes und damit die Rentabilität des Unternehmens durch dessen besonders günstige Stellung im Konkurrenzkampf erzielen. Sei es dadurch, daß die Rohstoffversorgung gesichert und damit in Zeiten der Rohstoffknappheit die Produktion überhaupt erst ermöglicht wird. Ferner durch qualitative Verbesserung und Verbilligung der Erzeugnisse. Schließlich gestattet die Marktnähe einem Unternehmen, das den Absatz seiner Erzeugnisse selbst übernimmt, Einwirkungen auf den Konsumenten, die die Ausschaltung der Konkurrenz erleichtern. Die vertikale Konzentration läßt für ein Unternehmen alle diese Vorteile mehr oder weniger wirksam werden. Ebenso aber auch die horizontale, für die allerdings die Rationalisierung des kaufmännischen und Absatzapparates ausschlaggebend ist. Demgegenüber ist die Konkurrenzausschaltung und Marktregelung, die ebenfalls eine gleichmäßigere Ausnutzung der beteiligten Betriebe anstrebt, vorwiegend eine Frage des Absatzes. Marktabreden dieser Art werden stets von Unternehmen der gleichen Produktionsstufe getragen, denn die Gegenseitigkeitsverträge zwischen Lieferanten und Abnehmern dienen mit ihren Exklusivklauseln dazu, Wettbewerbsregelungen vor Störungen der Außenseiter zu schützen. Inhaltlich können sie, die meist die Konkurrenz der Unternehmen im Verkauf, weniger im Einkauf ausschalten sollen, an verschiedenen Punkten einsetzen. Sie normieren die Geschäftsbedingungen (Konditionskartelle), streben mittelbar (Kalkulationskartelle) oder unmittelbar (Preiskonventionen) Preisregulierungen an, poolen die Gewinne oder Verluste der zusammengeschlossenen Unternehmen oder kontingentieren die Produktion selbst. Alle diese Marktregelungen werden jedoch in ihren Auswirkungen auf die Unternehmungen durch diejenigen übertroffen, die zur Errichtung gemeinsamer Verkaufsstellen (Syndikate) führen. Deshalb ist die Bindung, von der eine solche Marktregelung getragen wird, eine sehr enge, ohne daß allerdings die Unternehmen ihre wirtschaftliche Selbständigkeit ganz aufgeben müßten.

Im letzten ist und bleibt die Marktregelung nämlich, mag sie auch die Erzeugung mit einbegreifen, eine Regulierung des Absatzes. Darum und weil eine Wettbewerbsregelung, um wirksam zu sein, möglichst alle und damit oft eine sehr große Anzahl von Anbietern umfassen muß, sind die tragenden Bindungen meist locker. Derartige Aufgaben können sich bereits

Wirtschaftsverbände und Berufsvereinigungen stellen, denen daneben noch andere Funktionen, wie Vertretung der Berufsinteressen, zufallen. Oder aber es werden eigens zu diesem Zweck Organisationen, wie die Kartelle, geschaffen. Sie sind, nach Lehnich, „Vereinbarungen zwischen selbständig bleibenden Unternehmen derselben Art zum Zweck der Regelung des Marktes und der Beschränkung des Wettbewerbs“[7]. Zu engeren Bindungen zwischen Unternehmen innerhalb des Kartellwesens kommt es nicht. Der Schritt darüber hinaus führt zur Gründung von Trusts, zu Gebilden also, die die Selbständigkeit der in die Gründungsbewegung hineingezogenen Unternehmen aufheben und Organisationen „auf der Grundlage des Besitzes“[8] sind. Der Trust gehört somit seinem Aufbau nach zu den Unternehmensverflechtungen oder gar Gesamtunternehmen, wird aber vor allem durch seine Bestrebungen gekennzeichnet, die ebenso wie die der Kartelle auf Marktregelung hinauslaufen. Schon dadurch sind der Trustbildung enge Grenzen gezogen, da eine kapitalistische Unternehmensverflechtung bei einer großen Anzahl von Anbietern wohl kaum gelingt. Sie setzt vielmehr eine beschränkte Anzahl von Produzenten voraus, die nur im Falle natürlicher oder rechtlicher Monopolverhältnisse gegeben sein kann. — Im Gegensatz zu den Marktverbänden sind jene Zusammenschlüsse, die die Position der Unternehmen im Konkurrenzkampf verstärken sollen, fast immer kapitalmäßig untermauert. Zwar gibt es auch losere organisatorische Formen, wie z. B. die Genossenschaften, die durch gemeinsames Wirtschaften ihren Mitgliedern Vorteile im Einkauf, Absatz oder anderen wirtschaftlichen Tätigkeiten verschaffen sollen, ohne deren sonstige wirtschaftliche Souveränität einzuschränken. Über solche genossenschaftlichen Organisationen können jedoch ebensowenig wie mittels langfristiger Lieferungsverträge produktionelle oder kaufmännische Rationalisierungsmaßnahmen, die die Gestehungskosten der Werke wirksam beeinflussen, durchgesetzt werden. Dazu bedarf es eines festeren und vor allem auch dauernden Zusammenschlusses, wie er nur in den Unternehmungsgruppen und den Gesamtunternehmen gegeben ist. Deshalb sind es gerade die horizontalen und vertikalen Kombinationen, die als Mittel im Kampf um die günstigste Stellung im Konkurrenzkampf eingesetzt werden.

III. Die Verbreitung

So sehr die Motive, die die Konzentrationsbewegung in der modernen Wirtschaft entfacht haben, durchsichtig sind, so wenig ist andererseits das Ausmaß der Bewegung zu bestimmen. Sie läßt sich nicht zahlenmäßig erfassen, schon weil sie die verschiedensten Einzelerscheinungen, neben den in die Marktordnung eingreifenden Interessenverbänden die Kartelle und Trusts, neben den Gruppenbildungen die Gesamtunternehmungen, umspannt. Aber auch Statistiken der

[7] O. Lehnich, Kartelle und Staat, Bln. 1928, S. 54.

[8] H. Mannstädt, Über die Ursachen und Formen des Zusammenschlusses im Gewerbe, 1916, S. 72.

einzelnen Phänomene stellen sich fast unüberwindbare Schwierigkeiten entgegen.

Deshalb ist eine Kartellstatistik, die hin und wieder von amtlicher wie privater Seite unternommen wurde, bisher stets von zweifelhaftem Wert gewesen. Schon eine genaue rechtliche und wirtschaftliche Begriffsumgrenzung, die Voraussetzung jeder Statistik, ließ sich nur schwer erreichen. Liefmann hielt so für 1929 die Zahl von 2500 Kartellen innerhalb der Industrie für zutreffend, wobei er die Konditionenverbände mit einbeschloß, nicht jedoch „alle lokalen Vereinbarungen in den Leistungsgewerben, im Handwerk und im Einzelhandel, wie sie im Anschluß fast an jede Innung und in jeder Stadt bestehen", obwohl „es durchaus verfehlt wäre, sie nicht als Kartelle zu bezeichnen"[9]. Kommt die Kartellstatistik immerhin zu, wenn auch mit Vorbehalt aufzunehmenden zahlenmäßigen Ergebnissen, so ist für eine Konzernstatistik dieses Ziel sehr viel schwerer erreichbar, weil die schon bei der Kartellstatistik auftauchenden Schwierigkeiten sich hier vervielfältigen. Vor allem muß bei der Begriffsverwirrung, die in der einschlägigen Literatur über Konzerne, Gruppen, Gesamtunternehmen besteht, der feste begriffliche Untergrund für eine solche Statistik fast fehlen. Lassen sich derartige Hindernisse, die besonders die Vergleichbarkeit verschiedener Statistiken einschränken, durch eine eindeutige und zweckvolle Begriffsfestlegung überwinden, so kaum diejenigen, die aus der Geheimhaltung von Unternehmensverflechtungen erwachsen. Vor allem aber ist, selbst wenn die Beteiligungen eines Unternehmens offengelegt sind, noch lange nichts über die vorliegende Konzentrationsart ausgesagt, da dieselbe rechtliche und wirtschaftliche Form der Unternehmensverflechtung sowohl die Basis für eine Gruppenbildung wie auch für ein Gesamtunternehmen abgeben kann. Hier handelt es sich dann um eine Tatfrage, so daß schon aus diesem Grund weitgehende Untersuchungen, die sehr wohl innerhalb einer Branche, kaum jedoch für die gesamte Wirtschaft durchführbar sind, die Voraussetzung einer Konzernstatistik sein müßten. Solche Schwierigkeiten lassen es verstehen, daß bisher, zumindest in Deutschland, noch keine erfolgreiche Konzernstatistik veröffentlicht wurde. Die deutsche Betriebszählung von 1925 hat allerdings versucht, die Zusammenhänge der Betriebskonzentration zu erhellen, indem sie die örtlichen Betriebseinheiten, von denen sie als den statistischen Einheiten ausging, einmal in technische Betriebseinheiten zerspaltete, andererseits in Wirtschaftseinheiten zusammenfaßte. Damit war aber das wahre Ausmaß der Konzentrationsbewegung schon deshalb nicht erfaßbar, weil die gewerbliche Betriebszählung „bewußt beim juristischen Begriff der Firma haltmachte"[10]. Neben diesem Versuch ist als wichtigster wohl die Untersuchung des deutschen Statistischen Reichsamtes über „Konzerne, Interessengemeinschaften und ähnliche Zusammenschlüsse im

[9] R. Liefmann, Die Unternehmungen und ihre Zusammenschlüsse, Bd. II, 8. Aufl., Stuttgart 1930. S. 38/39.

[10] Statistik des Dt. Reiches, Bd. 413. I. Volks-, Berufs- u. Betriebszählung vom 16. 6. 1925. (Gewerbl. Betriebszählung. Die gewerbl. Betriebe u. Unternehmen im Dt. Reich), Bln. 1929.

Deutschen Reich Ende 1926" zu nennen. Diese Arbeit, die sich auf alle Fälle erstreckt, „in denen bekannt wurde, daß bedeutende Unternehmen durch einseitige oder gegenseitige erhebliche Kapitalbeteiligungen, durch umfassende Interessengemeinschaftsverträge (z. B. Gewinnverteilungsverträge, Pachtverträge usw.) verbunden sind", nennt sich selbst „eine systematische Materialsammlung"[11], die für eine statistische Auswertung wiederum nicht genügend Unterlagen liefern könne. Diese zweifellos interessante Untersuchung ist in den folgenden Jahren nicht wiederholt worden, denn die statistischen Feststellungen über das Eigentum am Kapital der deutschen Aktiengesellschaften, die das Statistische Reichsamt bisher für den 31. 12. 1931 und 1932 unternahm, begnügen sich mit weit weniger. Sie weisen unter den Aktiengesellschaften die beteiligungsaktiven und beteiligungspassiven Unternehmen aus, ohne daß Kapitalbeteiligungen mit Konzernbeziehungen gleichzusetzen wären[12].

Ist eine Aussage über den Konzentrationsstand innerhalb einer gesamten Wirtschaft also nur schwer zu machen, so doch eher darüber, welche Wirtschaftszweige am stärksten von der Bewegung erfaßt wurden. Entsprechend den geschilderten Beweggründen drängen gerade die Unternehmen derjenigen Branchen zum Zusammenschluß, deren Erzeugungskapazität einer schwankenden Nachfrage nur schwer folgen kann. Deshalb hat sich die Konzentrationstendenz gerade in der Industrie und daneben im Transportwesen durchgesetzt. Besonders die Schwerindustrie wurde davon erfaßt, da in ihr u. a. auch infolge der Mechanisierungsmöglichkeiten innerhalb des Produktionsprozesses hohe Kapitalfestlegungen erfolgten. Die Montan-Industrie lieferte darum den Autoren meist die Schulbeispiele für die Kartellierung und Konzernierung. Mit Recht, denn nach der schon früher erwähnten Untersuchung von 1926 lagen in der Großeisenindustrie 79,8 Prozent und im Bergbau sogar 92,9 Prozent des gesamten Aktienkapitals der Industrien in Konzerngesellschaften[13]. Ebenso verfügt der Bergbau über eines der straffst organisiertesten Kartelle, das Rheinisch-Westfälische Kohlensyndikat. Je mehr dagegen der Produktionsprozeß zur Fertigwarenerzeugung fortschreitet und der Ersatz menschlicher Arbeit durch die Maschine begrenzt wird, um so weniger kann sich die Zusammenschlußbewegung auswirken. Bei Maschinen-, Apparate- und Fahrzeugbau waren 1926 nur 43,5 Prozent und bei den Unternehmen der Eisen-, Stahl- und Metallwarenherstellung 26,1 Prozent des Aktienkapitals konzerngebunden[14]. Die geringe Kapital- und hohe Arbeitsintensität ist neben anderem auch ein Grund, weshalb in der deutschen Landwirtschaft vor der Marktregelung durch den Reichsnährstand weitreichende Kartellierungen sich nicht durchsetzen konnten. Der Handel wiederum arbeitet zwar mit hohen Kapitalien, da diese jedoch überaus schnell umgeschlagen werden, kann in Zeiten der Krise das Kapital eher abwandern

[11] Einzelschriften zur Statistik des Dt. Reiches, Nr. 1. „Konzerne, Interessengemeinschaften und ähnliche Zusammenschlüsse". Bln. 1927. S. 2.
[12] Stat. Jahrbuch f. d. Deutsche Reich, Bln. 1934, S. 374/375.
[13] Einzelschriften, s. o. S. 13.
[14] Einzelschriften, s. o. S. 13.

und ein ruinöser Wettbewerb vermieden werden. Von dem sogenannten Dienstleistungsgewerbe läßt sich kein einheitliches Bild gewinnen. Während die einen Betriebe (u. a. Reparaturbetrieb) ganz auf menschliche Arbeit abgestellt sind, weisen andere wieder in ihren Aufwandsrechnungen einen hohen Anteil fixer Kosten, der auf den Einsatz von Realkapital schließen läßt, auf (Gaststättengewerbe, Theater). Dementsprechend ist hier die Konzentrationstendenz verschieden durchschlagend gewesen.

Das große Bild, das die Wirtschaft heute bietet, ist also dies: Gerade die kapitalintensiven Wirtschaftszweige, bei denen sich Absatzschwankungen besonders hart auswirken müssen, sind der Konzentration oder Zusammenschlußbewegung am ehesten zugänglich. Von hier aus läßt sich zugleich der Einsatz für unsere Untersuchung über die Konzentrationsbewegung innerhalb des Filmtheatergewerbes gewinnen. Ehe aber diese Aufgabe, die die vorliegende Arbeit sich gestellt hat, einer Lösung entgegengeführt und die horizontale und vertikale Konzentration im Filmtheatergewerbe in ihren Hintergründen gedeutet werden soll, gilt es zuerst, das Filmtheater seinem Wesen nach in seiner Entwicklung und in seinen wirtschaftlichen Sonderheiten kennenzulernen.

B. Die Konzentration im deutschen Filmtheatergewerbe

I. Das Filmtheater, Begriff und Standort

So selbstverständlich dem Besitzer wie auch dem Besucher Sinn und Zweck des Filmtheaters erscheinen mögen, die Ansichten über seine wirtschaftliche Bedeutung laufen auseinander. Während die einen den Filmtheaterbetrieb der Produktion zuordnen[1], sehen andere in ihm einen Betrieb der Handelsstufe[2]. Dritte schließlich weisen ihn dem Konsumentenkreis zu. „Da der Filmstreifen", so argumentieren sie, „auch nur einer der einzelnen Faktoren für die Filmvorführung ist, so ist auch das Theater als Konsument zweifellos klargelegt[3]. Diese widersprechenden Formulierungen beweisen allein nur dies, daß der Filmtheaterbetrieb nicht zwanglos in das überkommene nationalökonomische Schema — Produktion, Handel, Konsum — einzureihen ist. Seine betriebliche Eigenart läßt sich vielmehr nur seiner besonderen Stellung innerhalb der Filmwirtschaft entnehmen.

Am Anfang steht auch in der Filmwirtschaft die Nachfrage. Eine Nachfrage, die, auf ein Kulturgut gerichtet, sich inhaltlich auf ein Bewegungs- oder Laufbild erstreckt. Damit wird einer der ältesten Menschheitsträume angerührt, dessen ersten künstlerischen Niederschlag Filmhistoriker bereits in den die zeitliche Nachfolge linear umgestaltenden Höhlenbildern fanden, dessen Erfüllung aber erst der Film brachte. Erst mit der Möglichkeit photographischer Reihenaufnahmen und der Projektion des belichteten, entwickelten und kopierten Filmbandes wurden die technischen Voraussetzungen dazu geschaffen, die Wirklichkeit im lebendigen Bild einzufangen. Zwar geschah dies unter Ausschaltung des Tones, unter Umsetzung der körperlichen in eine flächige Welt und unter Reduktion der Farbwerte in Schwarz-Weiß-Tönungen, doch versuchte man gerade aus diesen seinen Mängeln die ästhetischen Grundgesetze des Films zu entwickeln, wenn auch die Sehnsucht des Publikums nach jenen fehlenden Ausdrucksmitteln nie erlosch. Inzwischen hat man dem ehedem stummen Film das Element des Tones und die Sprache zugefügt, der Farbfilm dringt zur technischen und wirtschaftlichen Reife vor, und nur der plastische Film scheint auch in seinen tech-

[1] Gessner, Film und Wirtschaft (Diss.), Köln 1927, S. 49: „Der Theaterbesitzer ist Produzent".

[2] Rathgeb, Die Filmindustrie als Problem der Handelspolitik (Diss.), München 1929, S. 14: „Das Lichtspieltheater ist im Gegenteil als letztes Glied im Filmhandel anzusehen, es ist der Einzelhändler, der den Film direkt in der wirtschaftlich möglichen Weise unter die Abnehmer bringt."

[3] Andersen, Die deutsche Filmindustrie (Diss.), München 1930, S. 10.

nischen Problemen noch ungelöst zu sein. Aber auch ein Film, der alle seine früheren „Mängel" überwunden und so seine Ausdrucksmittel der Wirklichkeit denkbar weit angeglichen hätte, bleibt immer nur ein Bild von ihr, wenn auch ein bewegliches Bild. — Es ist hier nicht der Raum, die verschiedenen Spielarten des Films, die die Nachfrage anlocken, im einzelnen zu untersuchen. Wochenschau und Kulturfilm stehen neben dem kurzen oder langen Spielfilm, der Film, der Probleme optisch aufwirft, auf politische Aktion abzielt, neben jenem, der nur der Unterhaltung dienen soll, das Kunstwerk schließlich neben dem Machwerk. Bedeutsam sind für uns solche Unterscheidungen, als gerade sie zeigen, daß Film eben nicht gleich Film und darum keine Ware ist. Das Filmband, das der Projektion als Unterlage dient, ist vielmehr Träger eines einmaligen geistigen Gehaltes, insofern ein Kulturgut und als solches nicht auswechselbar und vertretbar (fungibel). Hierin liegt das unvergleichliche Risiko des Filmgeschäfts beschlossen, hierin aber auch die Schwierigkeiten für jede durchgreifende Wettbewerbsregelung im Filmtheatergewerbe. Denn bei sonst gleichen Wettbewerbsbedingungen werden die Besucher, die immer weniger „ins Kino gehen", immer mehr sich einen Film ansehen, zu dem ihren Wünschen entsprechenden, zum erfolgreichen und bessern Film abströmen. Die Filmnachfrage wird heute — von Schmalfilmheimvorführungen abgesehen — durchweg mittels Massen- oder Kollektivkonsums befriedigt. Diese Art der Bedürfnisbefriedigung sei grundsätzlich unterschieden von jenem „Gesamtbedarf", wie ihn die Wirtschaft im großen erst seit wenigen Jahrzehnten kennt. Auch hier findet die Versorgung kollektiv, der Genuß jedoch isoliert statt (so meist beim Rundfunk). Demgegenüber wenden sich Filmvorführungen an ein auch räumlich gesammeltes Publikum. Die Filmvorführung muß aus verschiedensten Gründen eine solche Kollektivveranstaltung sein. Aus technischen, weil die beschränkte Dauerhaftigkeit von Negativ wie Kopien auf eine konzentrierte Ausnutzung drängt und die Projektion selbst eine gewisse Raumgröße voraussetzt; aus wirtschaftlichen, weil die von der Filmherstellung vor allem herrührenden hohen Kosten auf eine möglichst große Anzahl von Zuschauern umgelegt werden müssen, um eine Vorführung überhaupt wirtschaftlich tragbar werden zu lassen. Das Kino, Lichtspielhaus oder, wie es heute heißt, Filmtheater aber ist als Vorführungsraum die Stätte des Gemeinschaftskonsums. Damit ist es grundsätzlich in seinem Wesen umrissen, nur gilt es noch, die Verbindung des Filmtheaters und seines Aufgabenkreises mit den übrigen Zweigen der Filmwirtschaft aufzuzeigen.

Indem nämlich der Vorgang der Projektion die eine Komponente der Filmvorführung, der Filmstreifen die andere ist, werden wir auf dessen Herstellung und damit auf die anderen Produktionsstufen der Filmwirtschaft verwiesen. — Wie weit ist der Aufriß einer Filmwirtschaft auszuziehen? Die Rohfilmherstellung und der Apparatebau sind zweifellos Hilfsindustrien, deren Betriebe Unternehmungen verwandter Branchen wie der Chemie oder der Optik angegliedert sind und die deshalb wohl in intensiver Verbindung zur Filmwirtschaft

als einem guten Kunden stehen, nicht aber in ihr aufgehen. Die Tobis allerdings, als die in Europa konkurrenzlose Tonfilmpatenthalterin, ist über ihren ursprünglichen Interessenbereich in den deutschen Filmverleih und die Produktion vorgedrungen. Die Atelierbetriebe haben sich, wegen der hohen Kapitalanforderungen, besonders seit der Tonfilmära von der eigentlichen Filmproduktion gelöst. Nur die Produktion der deutschen Großkonzerne kann sich heute noch auf einen eigenen Atelierbesitz stützen. — Als Aufgabe der Filmproduzenten verbleibt also, unter Einsatz dieser Hilfsmittel (Rohfilm, Aufnahmeapparatur, Atelier), die Herstellung des Filmnegativs oder besser der Musterkopie. Als Grundvorgänge der Filmproduktion sind dabei zu unterscheiden: Auswahl und Stellung des Filminhaltes; Fixierung des Filminhaltes mittels der Bewegungsphotographie und der Tonaufnahme; Schnitt. Erst mit der Musterkopie ist der Film als einmaliges Kulturgut, das seinem geistigen Gehalt nach unwiederholbar ist, gewonnen. Völlig verfehlt ist es, von der Filmproduktion als einer Fabrikation zu sprechen. In Wirklichkeit ist, trotz des Einsatzes modernster Technik, nichts weniger mechanisierbar als der Produktionsprozeß der Filmherstellung. Daß man trotzdem in der Filmwirtschaft eine Industrie gesehen hat, mag in den Vervielfältigungsmöglichkeiten des Films beschlossen sein. Denn so sehr das geistige Erzeugnis Film inhaltlich eine Einmaligkeit ist, so ist doch andererseits das Filmnegativ ein Gebrauchsgut, von dem man wiederholt Kopien ziehen kann. — Deshalb gehören die Kopieranstalten, die in der bisherigen filmwirtschaftlichen Literatur nur am Rande behandelt wurden, zu den wichtigsten Unternehmen der Filmwirtschaft. Erst die Möglichkeit, eine größere Anzahl von Kopien herzustellen, sowie deren Eigenart als wiederholt abspielbares Gebrauchsgut oder dauerhaftes Gut waren die technischen Voraussetzungen für den Ausbau eines weitverzweigten Filmtheaterparks. Erst durch diese Vervielfältigung eines Films bildlich gesprochen, in den Raum (Herstellung mehrerer Theaterkopien) und in die Zeit (Theaterkopie als Gebrauchsgut) wurde die wirtschaftliche Auswertung des Films ermöglicht. Können doch so die überaus hohen Herstellungskosten des Negativs, denen nur geringe Kopierkosten zuwachsen, auf eine große Anzahl von Theatern und ungezählte Besucherschultern verteilt werden. — Gegenüber den Kopieranstalten sind die Aufgaben des Verleihs, der vom Technischen her gesehen anscheinend den Produktionsstufen der Filmwirtschaft nicht einzuordnen ist, vorwiegend wirtschaftlicher Natur. Er soll das örtliche Auseinanderklaffen zwischen Produktion und Filmtheater ebenso ausgleichen wie die zeitliche Differenz zwischen dem Filmangebot des Produzenten und der Nachfrage seitens der Filmtheater. Damit dient aber gerade er, wenn auch die Kopierung die technische Grundlage dazu schafft, der wirtschaftlichen Auswertung des Films. Darüber hinaus greift der Verleih in den Produktionsprozeß selbst ein, wenn er, besonders im Falle der Auftragsproduktion, auf die Gestaltung des Films Einfluß nimmt oder an Stelle des Theaterbesitzers die Vorführungsprogramme zusammenstellt. — Am Ende des Produk-

tionsganges steht schließlich die Vorführungsstätte, denn erst mit der Vorführung eines Films ist der Zweck seiner Herstellung erfüllt. Weder das Filmnegativ oder die Musterkopie, noch die Theaterkopie, sondern der vorgeführte Film ist das Angebot, auf das sich die Nachfrage des Publikums richtet. Deshalb steht das Filmtheater, das technisch den Produktionsprozeß beschließt, zugleich am Anfang der Filmwirtschaft. Nicht umsonst hat man das Filmtheater als deren Kasse gekennzeichnet. Und nicht umsonst setzten sehr bald, nachdem sich eine Filmwirtschaft entwickelt hatte, von den Vorstufen her vertikale Konzentrationsbestrebungen ein, um sich diese konsumnahen Betriebe, vielmehr diese Stätten, in denen der Konsum sich vollzieht, anzugliedern.

Das Filmtheater ist also die Stätte der Filmvorführung und als solche, um an das oben erwähnte nationalökonomische Schema zu erinnern, weder der Konsumtionssphäre einzuordnen noch der Handelsstufe zuzuweisen, sondern am ehesten noch ein Produktionsbetrieb. Versteht man nämlich unter Produktion oder Gewerbe im volkswirtschaftlichen Sinne Ver- und Bearbeitung zum Fertigprodukt, so ließe sich das Filmtheater und mit ihm jede Filmvorführungsstätte, da ja hier die Kopie mittels der Projektion zum Bewegungs- und Lichtbild umgestaltet wird, notfalls hier einreihen. Richtiger aber ist es, in ihm einen Leistungsbetrieb zu sehen, dessen Leistung eben in der Filmvorführung vor einem Publikum besteht.

Mit dieser Charakterisierung haben wir allerdings das Filmtheater deshalb noch nicht begrifflich einwandfrei umgrenzt, weil es heute in Deutschland auf eine bestimmte Art der Filmvorführungsstätten festgelegt ist. Daß Varietés und ähnliche Unternehmen, sofern sie nur Wochenschauen vorführen, nicht der RFK. anschlußpflichtig sind und schon deshalb nicht als Filmtheater gelten, sei nur nebenher erwähnt. Bedeutsamer ist, daß sich mit dem Begriff des Filmtheaters der der gewerblichen (im juristischen Sinne), d. h. entgeltlichen Filmvorführung, ferner aber auch der Begriff der Ortsfestigkeit verbindet. Den Spielstellen (ehedem Wanderkinos), ganz gleich, ob sie von politischen und kulturellen Organisationen oder von Wandervorführern und Gastspielunternehmern getragen werden, stehen nämlich, in amtlicher Sprache, die „ortsfesten Filmtheater" gegenüber. Dabei sind, entsprechend einer Anordnung der RFK. Fachgruppe Filmtheater (Rundschreiben Nr. 98 v. 25. 8. 1936), als ortsfeste Betriebe solche Vorführungsstätten anzusehen, bei denen, ungeachtet ob sie als Zweckbauten oder Saalkinos betrieben werden, „zumindest ein Projektor (dieser kann auch ohne Tonzusatzgerät sein) eingebaut oder verankert ist". Die Unterscheidung ist vor allem auch von organisatorischer Wichtigkeit, da die Spielstellen der RFK. Hauptabt. II, Abt. 2 (Fachgruppe der Kultur- und Werbefilmhersteller, Betreuung der gewerblichen und nichtgewerblichen Spielstellen, ausgenommen die Filmtheater) eingegliedert sind, die ortsfesten Filmtheater dagegen der Hauptabt. IV, Abt. 3 (Fachgruppe Filmtheater). Diese Grenzziehung wird insofern durchbrochen, als der Inhaber einer

ortsfesten Betriebsstätte bis zu 5 Spielstellen (Mitspielorte) betreiben darf und diese der Fachgruppe Filmtheater organisationspflichtig sind. Den Spielstellen, die sich durch eine gewisse regelmäßige Bespielung von einem Wanderbetrieb unterscheiden, wird zwar nicht der Preisschutz und der Schutz der 5-Kilometer-Grenze wie den anderen Filmtheatern gegenüber den Spielstellen gewährt, sie gelten sonst jedoch durchaus als Filmtheater und werden als solche in der Reichsstatistik der Fachgruppe Filmtheater mitgezählt. Da die Spielstellen nur einen Bruchteil (höchstens 7—8 Prozent) der in der Fachgruppe Filmtheater zusammengefaßten Vorführungsstätten ausmachen und zudem die Tendenz besteht, sie immer mehr durch ortsfeste Betriebe zu ersetzen, liegt kein Anlaß vor, die Ortsfestigkeit als für das Filmtheater grundsätzlich charakteristisches Merkmal aufzugeben. Die Filmtheater sind demnach für uns die gewerblichen ortsfesten Filmvorführungsstätten.

*

Mit dieser Festlegung ist — wie bei jeder Begriffsbildung — nur ein Griff in die bunte Fülle, die der deutsche Filmtheaterpark bietet, getan. Sie unterschlägt notwendig die mannigfaltigen betrieblichen Schattierungen, durch die die über 5000 deutschen Filmtheater im einzelnen voneinander abweichen und im großen in bestimmte Spielarten zerfallen.

Unter verschiedensten Gesichtspunkten lassen sich die ortsfesten Betriebe weiter aufgliedern. Je nachdem beispielsweise, ob der Theaterraum nur der Filmvorführung (Zweckbau) oder auch anderen Zwecken dient. Das schon erwähnte Rundschreiben der RFK. Fachgruppe Filmtheater vom 25. 8. 1936 unterscheidet zwischen den „gewerblichen Theatern, die eigens als Filmtheater .... eingerichtet sind" und „in denen andere Veranstaltungen als Filmvorführungen nicht stattfinden" und den gewerblichen Saalkinos, in denen, mit und ohne Beseitigung der Bestuhlung, auch sonstige Veranstaltungen (z. B. Tanz) abgehalten werden können. Eine andere Abgrenzung gestattet die mehr oder weniger luxuriöse Ausgestaltung der Theaterräumlichkeiten. Nier stellte neben die heute wohl verschwundenen Ladenkinos die Lichtspielhäuser und Filmpaläste[4].

Bedeutsamer für die gesamte Filmwirtschaft als derartige Gruppierungen ist die nach der Betriebsgröße. Weder die Anzahl der Beschäftigten noch die Verwendung motorischer Kraft wie in der allgemeinen Betriebsstatistik sind hier die angemessenen Unterscheidungsmerkmale, sondern die Zahl der Sitzplätze. Die Ansichten darüber, bei welcher Sitzplatzzahl der Kleinbetrieb aufhöre, der Mittelbetrieb beginne und wieviel Plätze der Großbetrieb habe, sind, wie die bisherigen Statistiken zeigen, voneinander verschieden. Die Reichsstatistik der RFK. Fachgruppe Filmtheater wird aber wohl der Wirklichkeit gerecht, wenn sie als Kleinbetriebe Theater mit bis zu 249 Plätzen, als Mittelbetriebe solche mit 250—500 Plätzen, als Großbetriebe diejenigen mit 500—900 Plätzen und

[4] Nier, Das deutsche Filmgewerbe (Diss.), Leipzig 22, S. 117.

als Riesenbetriebe gleichsam die Filmtheater mit über 900 Plätzen ansetzt.

Die Betriebsintensität eines Filmtheaters gründet sich nicht nur auf seine Platzzahl, sondern ebenso auf seine Spielhäufigkeit. Während die einen Filmtheater täglich oder mehrfach am Tage spielen, sind die anderen Wochenspieler oder weisen eine noch geringere Vorführungszahl auf. Eine Aufgliederung des Filmtheaterparks nach Tagesspielern und Nicht-Tagesspielern ist jedoch gerade für die Amortisationsschätzungen des Verleihs von besonderem Interesse. Denn nur bei Berücksichtigung beider Faktoren, der Platzanzahl wie der Spielhäufigkeit, läßt sich das faktische Platzangebot eines Filmtheaterparks innerhalb eines Zeitraums nachträglich berechnen, auf das sich die Auswertung der Filmproduktion für die nächste Zukunft stützen kann.

Die Klassifizierung der Filmtheater weiterhin nach Aufführungsfolgen ist begrifflich an die Einrichtung des Monopolfilms gebunden. Als seit etwa 1912 die Produzenten nicht mehr Kopien eines Films an verschiedene Verleiher zugleich verkauften, sondern den Film zwecks alleiniger Auswertung innerhalb eines bestimmten Bezirks verpachteten, war den Verleihern selbst eine Terminierung möglich, die, indem sie Aufführungsfolgen festlegte, die Konkurrenz zwischen den Theaterbesitzern mittels Vorführung ein und desselben Films ausschaltete. Die früheren Aufführungsfolgen bedingten höhere Leihmieten. So bildete sich besonders in den Großstädten ein System heraus, das den Großkinos die Premieren, den Kleinkinos das Nachspielen zuwies. Die Eintrittspreisregelung der RFK.-Fachgruppe Filmtheater Bez. Berlin-Brandenburg-Grenzmark für die Berliner Theater knüpft in ihrer Aufgliederung nach Eintrittspreisgruppen ebenfalls an das Merkmal der Aufführungsfolge an und unterscheidet dementsprechend zwischen Uraufführungs-, Bezirkserstaufführungs-, Bezirkszweitaufführungs- und Bezirksnachaufführungstheater.

Der Kampf zwischen Stumm- und Tonfilmtheater schließlich ist zwar noch nicht in Europa, wohl aber in Deutschland endgültig zugunsten der Tonfilmtheater liquidiert und gehört deshalb der Geschichte an.

*

Derartige Unterscheidungen zwischen den einzelnen Betriebsarten sind nicht zuletzt auch für die Standortswahl des Filmtheaters wichtig. Während die Spielstelle einen Standort nicht kennt, da sie ihn, der hier und dort auftauchenden Nachfrage folgend, ständig wechselt, ist damit für das ortsfeste Filmtheater eine Lebensfrage angeschnitten. Ein Problem, das sich mit desto größerer Schärfe stellt, je mehr die Kinodichte innerhalb eines Gebietes und damit auch die Konkurrenz zwischen den einzelnen Filmtheatern um den Besucher zunimmt. Gerade dann gilt es wie für jeden anderen stehenden Betrieb auch für das Filmtheater, den Ort zu finden, wo es seinen Betriebszweck am besten erfüllen und das günstigste Verhältnis von Kosten und Erlös erzielen kann.

Ist das Filmtheater, wie früher dargelegt, als Stätte der Filmvorführung zugleich die des Massenkonsums, so wird sein

Standort möglichst nahe an den Besucher herangerückt sein müssen. Das Filmtheater ist deshalb nicht material-, sondern konsumorientiert und wird also Agglomerationen (Bevölkerungshäufungen) als Ort der Niederlassung wählen. Es wird unter den Gemeinden Städte und Großstädte und innerhalb dieser wiederum die dichtbesiedelten Bezirke bevorzugen, weil es infolge seines hohen konstanten Kapitals auf eine intensive Betriebsausnutzung und dementsprechend auf ein weites Besucherreservoir angewiesen ist. Diesen Zug zur Stadt läßt auch die örtliche Streuung des deutschen Filmtheaterparks, obwohl gerade in Deutschland mehr als in anderen Ländern die Kinos auch aufs flache Land vorgedrungen sind, deutlich erkennen. Legt man die Ergebnisse der letzten Bevölkerungszählung 1933 (ohne Saargebiet) sowie die Berechnungen Jasons [5] zugrunde, so waren nämlich von den damaligen 50 334 Gemeinden mit bis zu 10 000 Einwohnern 48 389 oder 96,1 Prozent, von den 448 Gemeinden mit von 10—50 000 Einwohnern 22 oder 4,9 Prozent ohne Filmtheater. Die 99 Gemeinden mit mehr als 50 000 Einwohnern dagegen besaßen alle Filmtheater, wenn auch die Kinodichte innerhalb der einzelnen Großstädte und deren Bezirke stark schwankt. Hier sind dann verschiedenste Faktoren wirksam gewesen, die den Standort der Filmtheater bei ihrer Gründung weiterhin zu beeinflussen und zu lenken pflegen.

Denn nicht nur die Bevölkerungsdichte entscheidet, wenn ein Filmtheater seinen Betriebsort sucht. Die Frage nach dem richtigen Standort, die bei jedem einer Neugründung vorausgehenden Rentabilitätsvoranschlag unerläßlich ist, löst vielmehr noch weitere Überlegungen aus. Neben die Bevölkerungszahl, auf die ein Filmtheaterunternehmen seine Geschäftsaussichten aufbaut, tritt als nicht minder wichtig deren Zusammensetzung. Wie ist der Altersaufbau der Einwohnerschaft, an die der Betrieb sich innerhalb einer bestimmten örtlichen Grenze wendet, wie ihre soziale Struktur? Die Kenntnis solcher Zusammenhänge ist um so notwendiger, als sich aus ihnen mögliche Grenzen des Besucherkreises ersehen lassen. Der Altersaufbau beeinflußt den Geschäftsgang eines Filmtheaters, sofern der Besuch Jugendlicher durch den Staat, der älterer Menschen durch zunehmende körperliche Hindernisse beschränkt ist. Die soziale Schichtung wiederum ist in verschiedenster Richtung für den Theaterbesitzer bedeutsam. Die einer sozialen Gruppe eigene Arbeitszeit mag auf die Spielzeit, ihr mutmaßlicher Geschmack auf die betriebliche und künstlerische Führung des Filmtheaters einwirken. Vor allem aber ist die Bereitschaft für den Film bei der einen Volksschicht größer als bei der anderen. So hat man geschätzt, daß 90 Prozent des ständigen Filmtheaterpublikums sich aus Kreisen der Arbeiterschaft sowie der kleinen und mittleren Angestelltenschaft zusammensetze. Sei es aus soziologischen Gründen, sei es, weil bei starkem Bedürfnis nach dramatischer Kunst, die Konkurrenz der Bühnen, abgesehen von den KdF.-Veranstaltungen, infolge der Preislage hier nur beschränkt wirksam werden

[5] A. Jason, Handbuch des Films 1935/36, Berlin 1935, S. 135.

kann. Im Zusammenhang damit ist die Kaufkraft der Bevölkerung von besonderem Einfluß auf die voraussichtliche Geschäftslage eines Filmtheaterunternehmens und damit auf seine Standortswahl. Neben der Bevölkerung des eigentlichen Betriebsortes dürfen auch jene ortsfernen und nicht in unmittelbarer Nähe des Betriebes wohnhaften Besucherschichten nicht unberücksichtigt bleiben, die möglicherweise dem Theater zusätzlich zuströmen. Wie weit ein Filmtheater hierauf seine Betriebsexistenz aufbauen kann, ist wiederum von verschiedensten Nebenumständen abhängig. Davon, ob der vorgesehene Standort innerhalb eines Vergnügungsviertels liegt, ob gute Fahrverbindungen bestehen usw. Schließlich bedarf es bei der Standortswahl nicht nur einer Analyse der Nachfrage, d. h. der Besucherschichten, sondern ebenso des Angebots, d. h. der Konkurrenzlage. Ob bei einer solchen Rechnung auch Gasthäuser, Bühnen usw. als Posten einzusetzen sind, ist in den einzelnen Gegenden wie auch — sehr oft sich damit überschneidend — bei den einzelnen sozialen Schichten verschieden zu beurteilen, ist aber auch von den Filmtheatern selbst abhängig. Jedenfalls sind es alle innerhalb gewisser örtlicher Grenzen mitkonkurrierenden Filmtheater. Wenn es auch gewiß falsch ist, Filmtheater gleich Filmtheater zu setzen, da sich die Betriebe schon durch Eintrittspreisdifferenzierungen sehr oft an sozial verschiedene Besucherschichten wenden, so sind doch andererseits solche Grenzen fließend. Es ist also schon ein Gebot der Vorsicht, auch den Konkurrenten aus der anderen Preisgruppe und der anderen Aufführungsfolge und zudem noch seine evtl. rückwärtigen Verbindungen zum Verleih, die ihm eine günstige Stellung auf dem Markt verschaffen, in die Überlegungen einzuschalten. Gewöhnlich bezieht man bei Neugründungen, um die Marktlage zahlenmäßig zu erfassen, die Einwohnerzahl auf die Platzzahl (einschließlich des vorgesehenen Platzangebotes des neuzugründenden Theaters). Entfallen auf einen Platz mehr als 30 Besucher, so hält man den Markt für gesund und eine Neugründung für unbedenklich. Sonst aber muß die Betriebsgröße reduziert oder, wo dies nicht möglich ist, auf den Neubau ganz verzichtet werden. Eine solche Berechnung, die das Verhältnis zwischen Angebot und potentieller Nachfrage klarstellen will, liefert natürlich nur ganz rohe Anhaltspunkte. Mit ihr muß deshalb eine Strukturanalyse des vermutlichen Besucherkreises nach den oben geschilderten Gesichtspunkten verbunden werden.

Um so mehr, als Besucherzahl und Besucherschichtung auch auf den Filmtheatertyp einwirken. Wie groß soll ein Filmtheater sein, wie ausgestattet; kann es täglich spielen oder nicht; in welche Aufführungsfolge und Eintrittspreisgruppe ist es einzureihen? Solche Fragen, die sich bei jedem Neubau oder auch Umbau stellen, sind nicht unabhängig vom Standort zu lösen. Die Spielart der Filmtheater wird vielmehr — sieht man von dem zur Verfügung stehenden Unternehmenskapital und möglichen gesetzlichen Einwirkungen ab — ausschließlich von den Nachfrage- und Angebotsverhältnissen des Betriebsortes bestimmt. Innerhalb des deutschen Filmtheaterparks weisen beispielsweise die Filmtheater in Gemeinden mit bis

zu 10 000 Einwohnern eine durchschnittliche Betriebsgröße von 235 Plätzen, in Gemeinden von 10 — 100 000 Einwohnern eine solche von 461 Plätzen und in den Gemeinden mit über 100 000 Einwohnern eine Filmtheatergröße von 533 Plätzen auf. Ferner spielen von den 2749 Filmtheatern in den Gemeinden mit bis zu 10 000 Einwohnern nur 175 oder 6,4 Prozent täglich, von den 1124 Filmtheatern in den Gemeinden mit von 10 — 100 000 Einwohnern 851 oder 75,7 Prozent und von den 1429 Filmtheatern in den Gemeinden mit über 100 000 Einwohnern 1290 oder 90,2 Prozent. Die Großbetriebe, die als solche zugleich den besseren Preisgruppen und Aufführungsfolgen zufallen und fast durchweg Tagesspieler sind, finden sich also meist in den Mittel- und Großstädten. Nicht nur wegen der Bevölkerungszusammenballungen, die ohnehin eine erhöhte Betriebsausnutzung und schon deshalb größerer Kapitalinvestitionen und Betriebsanlagen gestatten, sondern weil hier die Besucherschichtung den Filmtheatern sehr günstig ist. Im Altersaufbau sind die mittleren Altersgruppen, die für den Kinobesuch ausschlaggebend sind, stärker vertreten als in den kleineren Gemeinden; hinsichtlich der sozialen Schichtung überwiegen in den Großstädten die Arbeiter und Angestelltenschaft, die für den Film besonders empfänglich ist; und schließlich ist hier die Massenkaufkraft wirksamer, das Geld schneller und flüssiger als in den Kleinstadt- und Landgemeinden.

Wie weit innerhalb einer Großstadt Kinodichte und Kinotyp durch die Bevölkerungsstruktur bedingt sind, mag noch kurz an den Berliner Theaterverhältnissen gezeigt werden (s. Tab. 1, 2). Dies ist um so gerechtfertigter, als gerade der Berliner Filmtheaterpark innerhalb des deutschen Filmtheatergewerbes von größter wirtschaftlicher Bedeutung ist. Schon aus folgenden Zahlen läßt sich ersehen, wie attraktiv die Reichshauptstadt gerade für das Kino gewesen ist. Im Reich (ohne Berlin) entfallen, nach unseren statistischen Aufzählungen Ende 1936, auf 50 000 Einwohner durchschnittlich noch nicht ganz 4, in Berlin dagegen 5 Filmtheater. Die Filmtheatergröße beträgt im Reichsdurchschnitt (immer ausschließlich der Berliner Theater) 355 Plätze, im Berliner Durchschnitt 502 Plätze. Dementsprechend differiert auch die Platzdichte. Im Reich kommen auf 1 Platz 36 Einwohner, in Berlin nur 21. Von den 4903 Filmtheatern im Reich spielen 1917 oder 39,9 Prozent täglich, von den 399 Berliner Betrieben aber 389 oder 97,5 Prozent. Schließlich sind in Berlin alle deutschen Uraufführungstheater konzentriert, da es in der Provinz zwar Uraufführungen, jedoch keine Uraufführungstheater gibt. Berlin ist also nicht nur in der Produktion und im Verleih, sondern auch im Filmtheatergewerbe in Deutschland führend. Innerhalb des Stadtraumes mit seinen 20 Verwaltungsbezirken aber sind in der Kinodichte wie in der Besetzung mit den einzelnen Kinotypen starke Schwankungen zu verzeichnen. In Berlin-Zehlendorf kommen auf je 50 000 Einwohner 2, in Berlin-Mitte 9 Filmtheater. In Berlin-Zehlendorf entfallen auf 1 Platz 46, in Berlin-Mitte (trotz einer durchschnittlichen Betriebsgröße von nur 439 Plätzen) 12 Einwohner. Ebenso wechselnd sind in den einzelnen Bezirken die Betriebsgrößen. Beträgt die durchschnittliche Betriebsgröße in Lichtenberg nur

Tab. 1: Die örtliche Verteilung der Berliner Filmtheater 1936/37

Verwaltungsbezirke	Einwohner	Von Erwerbspersonen			Filmtheater	Auf 50 000 Einwohner Filmtheater	Plätze	Auf 1 Platz Einwohner	⌀ Filmtheater-Größe
		Selbständige %	Beamte und Angestellte %	Arbeiter %					
1. Mitte	261 019	13,3	24,2	54,8	48	9	21 089	12	439
2. Tiergarten	248 004	17,7	31,7	46,5	29	6	16 263	15	561
3. Wedding	316 290	8,3	22,1	65,7	27	4	15 530	20	575
4. Prenzlauer Berg	296 853	10,5	27,5	56,7	24	4	11 628	26	484
5. Horst Wessel	289 097	9,6	19,7	65,3	24	4	11 168	26	465
6. Kreuzberg	329 061	12,1	25,8	56,3	30	5	17 411	19	580
7. Charlottenburg	339 765	15,7	36,2	36,7	45	7	20 449	17	454
8. Spandau	153 320	8,6	31,4	55,9	9	3	5 059	30	562
9. Wilmersdorf	199 570	20,8	41,6	21,6	23	6	11 194	18	487
10. Zehlendorf	76 300	15,8	46,9	22,6	3	2	1 353	56	451
11. Schöneberg	219 030	17,3	40,0	31,6	24	5	12 530	17	522
12. Steglitz	195 050	13,7	47,3	28,4	20	5	9 201	21	460
13. Tempelhof	120 297	10,1	44,5	37,7	7	3	3 931	31	561
14. Neukölln	312 607	9,4	27,6	58,8	22	3	14 328	22	651
15. Treptow	126 821	7,8	28,5	51,5	9	4	4 099	31	456
16. Köpenick	95 283	11,4	29,5	53,5	9	5	4 688	20	521
17. Lichtenberg	242 895	8,9	21,1	56,8	20	4	7 031	34	352
18. Weißensee	86 036	11,9	23,8	59,5	8	5	4 989	19	624
19. Pankow	147 615	10,3	36,8	47,1	8	3	3 489	42	436
20. Reinickendorf	186 192	11,2	34,1	64,5	10	3	4 980	37	498
Stadt Berlin	4 241 105	11,9	30,9	50,0	399	5	200 410	21	502

352, so in Neukölln 651 Plätze. Und die Uraufführungstheater konzentrieren sich auch in Berlin auf nur 6 Bezirke. Der verschieden große Anteil der einzelnen Bezirke am Berliner Filmtheaterpark erklärt sich weitgehend aus den dortigen Einwohnerschichtungen. Dabei lassen sich grundsätzlich 3 Lagen als typisch festhalten. Einmal sind Gegenden wie Zehlendorf, Tempelhof und Pankow zu nennen, die in der Kino- wie Platzdichte weit hinter dem ortsüblichen Durchschnitt zurückstehen, und deren Filmtheater meist teueren Eintrittspreisgruppen zufallen. In Zehlendorf gehören so nur 33,3 Prozent, in Tempelhof 14,2 Prozent und in Pankow allerdings die Hälfte der Theater zu den Nachspielern. Den dortigen Theaterverhältnissen entspricht es nur, wenn sich der Anteil der Selbständigen, Beamten und Angestellten an den Erwerbspersonen in Zehlendorf mit 62,7 Prozent, in Tempelhof mit 56,6 Prozent und in Pankow mit 47,1 Prozent über den Berliner Durchschnitt von 42,8 Prozent erhebt. Diesen Gegenden stehen die Arbeiterviertel gegenüber, die sich durch hohe Kino-, und und vor allem Platzdichte, sehr oft Großbetriebe, trotzdem aber auch durch Zugehörigkeit ihrer Theater zu den billigeren Preisklassen auszeichnen. So der Wedding mit einer Arbeiterbevölkerung von 65 Prozent der Erwerbspersonen, Prenzlauer Berg 56,7 Prozent, Horst Wessel mit 65,3 Prozent, Kreuzberg mit 56,3 Prozent, Neukölln mit 58.8 Prozent, Köpenick mit 53,5 Prozent und Weißensee mit 59.5 Prozent. Vor allem die Platzdichte ist in diesen Bezirken sehr groß. Es entfallen auf 1 Platz in Wedding 20, Prenzlauer Berg und Horst Wessel je 26, Kreuzberg 19, Neukölln 22, Köpenick 20 und Weißensee 19 Einwohner. Zu den Nachspielern gehören in Wedding 52,7 Prozent, Prenzlauer Berg 62.7 Prozent, Horst Wessel 58,2 Prozent Kreuzberg 60,2 Prozent, Weißensee 50 Prozent, in Neukölln und Köpenick allerdings nur 27 und 22,2 Prozent der Filmtheater. Der wichtigste Bezirk dieser Art aber ist Berlin-Mitte mit einer Arbeiterbevölkerung von 54,8 Prozent der Erwerbspersonen. Hier entfallen auf je 50 000 Einwohner 9 Filmtheater, auf 1 Platz nur 12 Einwohner, und 54,2 Prozent der Betriebe sind Nachspieler. Da Berlin-Mitte aber zugleich verkehrsmäßige Bedeutung hat, bildet es die Brücke zu jener dritten Gruppe von Bezirken, deren Filmtheaterbesucher nicht nur der dortigen Einwohnerschaft entstammen und deren Betriebe einen größeren örtlichen Ausstrahlungsbereich als gewöhnlich haben. Neben Wilmersdorf und Schöneberg sind hier vor allem Tiergarten und Charlottenburg zu nennen. In der Bevölkerung dieser Bezirke tritt die Arbeiterschaft zugunsten der Beamten, Angestellten und Selbständigen zurück, ohne daß sich jedoch daraus die starke Besetzung mit Filmtheatern erklären ließe. Besonders die Filmtheater in Tiergarten und Charlottenburg als den Vergnügungsvierteln stützen sich vielmehr auf ein im engeren Sinn ortsfremdes und fluktuierendes, aber auch sehr kaufkräftiges Publikum. Gerade deshalb konnten in diesen Gegenden die Filmpaläste entstehen. Von den 14 Uraufführungstheatern, die mit diesen mehr oder weniger identisch sind, finden sich nämlich 12 in den genannten 4 Bezirken, 3 davon wiederum im Tiergarten und 7 in Charlottenburg. Ihr Ausstrahlungsbereich greift jedoch weit über die einzelnen Bezirke hinaus.

Tab. 2: Die Berliner Eintrittspreisgruppen in ihrer örtlichen Verteilung

Verwaltungsbezirke	A[1]		A I[1]		B[1]		C[1]		D[1]		D II[1]	
	Filmtheater	Plätze	Filmtheater	Plätze	Filmtheater	Plätze	Filmtheater	Plätze	Filmtheater	Plätze	Filmtheater	Plätze
1. Mitte	1	723	—	—	9	7 129	12	5 417	22	6 307	4	1 513
2. Tiergarten	3	4 482	—	—	4	4 274	8	4 251	14	3 256	—	—
3. Wedding	—	—	—	—	7	7 867	6	3 645	12	3 678	2	340
4. Prenzlauer Berg	—	—	—	—	5	5 417	4	2 630	15	3 581	—	—
5. Horst Wessel	—	—	—	—	5	6 067	5	2 539	13	2 392	1	170
6. Kreuzberg	1	1 413	—	—	6	7 274	5	3 284	17	5 248	1	192
7. Charlottenburg	7	5 789	1	640	6	4 365	14	5 240	16	4 197	1	218
8. Spandau	—	—	—	—	7	4 329	—	—	2	730	—	—
9. Wilmersdorf	1	1 983	1	1 784	4	1 827	7	3 257	10	2 343	—	—
10. Zehlendorf	—	—	—	—	2	1 204	—	—	1	149	—	—
11. Schöneberg	1	1 915	1	1 045	5	4 213	7	3 072	10	2 285	—	—
12. Steglitz	—	—	—	—	5	4 054	11	4 196	4	951	—	—
13. Tempelhof	—	—	—	—	2	2 124	4	1 609	1	198	—	—
14. Neukölln	—	—	—	—	5	7 754	11	5 415	5	970	1	189
15. Treptow	—	—	—	—	6	3 039	2	788	1	272	—	—
16. Köpenick	—	—	—	—	6	3 688	1	421	2	579	—	—
17. Lichtenberg	—	—	—	—	5	3 789	1	559	14	2 683	—	—
18. Weißensee	—	—	—	—	2	1 951	2	1 452	4	1 586	—	—
19. Pankow	—	—	—	—	3	2 124	1	372	4	993	—	—
20. Reinickendorf	—	—	—	—	2	1 481	3	2 016	5	1 483	—	—
Stadt Berlin	14	16 305	3	3 469	96	83 970	104	50 163	172	43 881	10	2 622

[1] A = Uraufführungstheater; A 1 = Bezirks-Erstaufführungstheater mit erhöhten Eintrittspreisen; B = Bezirks-Erstaufführungstheater; C = Bezirks-Zweitaufführungstheater; D = Bezirks-Nachaufführungstheater; D II = Bezirks-Nachaufführungstheater mit Eintrittspreisermäßigungen.

Dies führt schließlich noch zu einigen Überlegungen über die örtliche Reichweite eines Filmtheaters und deren wirtschaftliche Bedeutung. Die Konsumorientierung setzt einmal voraus, daß der Konsument, d. h. der Filmtheaterbesucher nur innerhalb eines bestimmten, weiter oder enger auszuziehenden Umkreises erfaßt werden kann. Deshalb ist auch hier eine Entwicklung wie in anderen Gewerben undenkbar, die immer mehr vom Klein- und Mittelbetrieb wegführt, um das Angebot schließlich auf nur wenige Groß- und Riesenbetriebe zu vereinigen. Zugleich folgt aber aus der Konsumorientierung, daß es für den Theaterbesucher jenseits eines gewissen Bereiches kein Ausweichen zur Konkurrenz gibt. Innerhalb eines bestimmten Bezirkes hat vielmehr das dort angesiedelte Filmtheater ein natürliches Monopol inne. Dies erscheint selbstverständlich bei weit auseinanderliegenden Orten, schwieriger dagegen ist die Grenzziehung, wo eine Konkurrenz noch fühlbar wird und wo nicht mehr. Die Verordnung über „Eintrittspreisregelung und Spielrecht für die Mitglieder des Reichsverbandes der Lichtspielstellen und Kulturfilmhersteller" vom 6. 4. 1935 hat, anläßlich der Regelung der Filmveranstaltungen in Orten ohne feste Filmtheater den Wettbewerb einer Spielstelle in deren Betriebsort für ausgeschaltet angesehen, „der 5 km von der nächsten Ortsgrenze des Ortes mit festem Filmtheater entfernt liegt". Gleichzeitig wurde festgelegt, „daß bei Unzuträglichkeiten, die sich aus besonderen örtlichen Verhältnissen ergeben (dichte Siedlung, besonders günstige Verkehrsverhältnisse. D. Verf.) die RFK. Bestimmung darüber trifft, ob noch weitere Orte als zu dem mit festem Theaterbetrieb zu rechnen sind" [6]. Ebenso sind innerhalb der Gemeinden, besonders der Großstädte, Bezirke abgezeichnet, außerhalb derer für die Bezirkstheater eine Konkurrenz nicht mehr wirksam wird. Sie sind allerdings noch viel weniger klar abzustecken, da in der Großstadt der Einsatz von Verkehrsmitteln viel größer als im zwischenörtlichen Verkehr ist. Zudem haben manche Großtheater einen weiteren Ausstrahlungsbereich als andere Betriebe. Aber auch dies ändert nichts daran, daß jedem Filmtheater in grundsätzlich gewissen örtlichen und wirtschaftlichen (Kaufkraft) Grenzen ein natürliches und von einer Konkurrenz nur schwer angreifbares Monopol zufällt. Ein Monopol, das die Voraussetzung nicht nur für die erwähnte Spielstellenregelung, sondern ebenso die Aufgliederung der Filmtheater nach Spielfolgen und die Handhabung der Terminierungen ist. Ein Monopol, das aber auch noch weitere wirtschaftliche Folgen haben mußte. Erklärt es doch, weshalb die Filmtheaterbesitzer vor der Reichsfilmkammerordnung stets an einer über den Ort oder einen großstädtischen Bezirk hinausgreifenden Wettbewerbsregelung, sofern sie sich nicht auf die Bezugsbedingungen des Films bezog, desinteressiert waren. Und ferner, weshalb innerhalb derartiger Bezirke eine Konkurrenzausschaltung durch Verträge oder Konzernbildungen verhältnismäßig leicht vollziehbar sein muß, besonders wenn sie durch Konzession und d. i. möglicherweise ein Investitionsverbot wirksam unterstützt wird.

[6] FK 19. 8. 1936.

II. Die Betriebsstruktur des Filmtheaters

Der hohe Anteil fixer Kosten innerhalb der Betriebskostenrechnung ist nicht nur eine Eigenart der Großtheater, sondern der Filmtheater überhaupt. Er ist einmal eine Folge der im Laufe der Entwicklung des Filmtheaterparks immer weiter fortgeschrittenen Investitionen und damit Kapitalfestlegungen, von denen auch die Kleinkinos nicht unberührt geblieben sind. Jedoch schafft nicht nur die Kapitalintensität der Filmtheater die Kostenquellen, die unabhängig von der Ausnutzung fließen, sondern daneben müssen, entsprechend der ganzen Betriebsstruktur des Filmtheaters, sehr oft auch personelle Leistungen vollzogen werden, deren Ausmaß ebenfalls nicht nach der jeweiligen und augenblicklichen Nachfrage ausgerichtet werden kann und deren Kosten deshalb als fester Bestandteil einer Kostenrechnung einzusetzen sind. Die Auswirkungen einer derartigen Kostenstruktur müssen um so schwerer sein, als andererseits die Schwankungen der Nachfrage und so auch der Betriebsausnutzung der Filmtheater sehr groß sind. Aus diesem Widerspiel von unstetiger Nachfrage und verharrendem Angebot ergibt sich die wirtschaftliche Sonderstellung der Filmtheater.

Ausgabe- und Einnahmeposten der Filmtheater.

Ausgaben:	**Einnahmen:**
1. Leihfilm,	1. Bruttoeintrittsgeld,
2. Löhne und Gehälter,	2. Programme,
3. Stagmaabgaben,	3. Drucksachen,
4. (Musik),	4. Reklame,
5. (Bühne und Varieté),	5. (Garderobe),
6. Miete, Pacht oder Amortisation,	6. (Wirtschaftseinnahmen),
7. Strom,	7. Sonstiges.
8. Heizung,	
9. Reparaturen,	
10. Elektrische Ersatzteile,	
11. Programme,	
12. Drucksachen,	
13. (Wirtschaft),	
14. Bürospesen,	
15. Versicherung (Personal- und Sachversicherung),	
16. Vergnügungssteuer,	
17. Sonstige Steuern (Umsatz-, Einkommen- oder Körperschaft-, Gewerbe- und Vermögensteuer) und soziale Abgaben),	
18. Diverses.	

(Die in Klammern aufgeführten Posten nur gegeben, wenn die Betriebstätigkeit sich hierauf erstreckt.)

Eine Aufgliederung des Betriebsaufwandes der Filmtheater ist mit ziemlichen sachlichen Schwierigkeiten ver-

bunden. Die Ausgabengliederung, wie wir sie auf Grund der Kontenführung der Ufa-Theaterbetriebe GmbH oben wiedergegeben, läßt wohl keine Kostenstelle unerfaßt. Fraglicher ist es dagegen, das Gewicht der einzelnen Ausgaben innerhalb der gesamten Kostenrechnung bestimmen zu wollen. — An der Spitze der Ausgaben liegt die Filmmiete mit etwa 30 bis 35 Prozent des Nettoertrages (Bruttoertrag abzüglich der heute in Deutschland etwa 7,5 Prozent ausmachenden Vergnügungssteuer) und gleitet in diesem Verhältnis, da der Abschluß heute grundsätzlich prozentual erfolgen soll, den steigenden oder sinkenden Erträgen nach. Die vor allem von kleinen Theaterbesitzern zu leistende Garantiesumme (70 bis 80 Prozent der voraussichtlichen Erträge) verwandelt zwar die Verleihgebühren bei unter der Garantie liegenden Erträgen in fixe Kosten, doch passen andererseits Verrechnungsklauseln, die innerhalb von Verleihstaffeln eine Kompensation der für den Theaterbesitzer durch die Garantie entstandenen Verluste vorsehen, in gewissen Grenzen wiederum die Filmmieten den wirklichen Kinoeinnahmen an. Die Theatermiete oder Pacht — deshalb von so großer wirtschaftlicher Wichtigkeit, weil die übergroße Mehrheit der deutschen Filmtheater in Miete oder Pacht betrieben wird — wird in ihrer Höhe durchschnittlich auf 15 bis 20 Prozent der Nettoerträge anzusetzen sein und ebenfalls mitunter prozentual, oft aber auch zu festem Betrag abgeschlossen. Auf die Löhne und Gehälter entfallen etwa 13 Prozent, auf die Reklame, nachdem dieser Posten in den letzten Jahren von seiner Krisenhöhe abgefallen ist, 10 Prozent der Nettoeinnahmen. Da Heizung und Strom schließlich 4 Prozent verzehren, verbleiben rund 21 Prozent für sonstige Aufwendungen und — den Reingewinn. Dementsprechend teilt sich der gegenwärtig in Deutschland anzusetzende Durchschnittserlös je Eintrittskarte von 0,77 RM., unter Abzug von 7,5 Prozent oder 0,6 RM. Vergnügungssteuer, wie folgt auf: 0.25 RM. fließen an den Verleih weiter; 0,11 RM. stehen zur Begleichung der Theatermiete oder zu Amortisationszwecken zur Verfügung; 0,9 RM. entfallen auf Löhne und Gehälter; 0,7 RM. werden zur Reklame eingesetzt; 0,3 RM. verbrauchen Strom und Heizung; aus den restlichen 0,16 RM. kann der Theaterbesitzer nach Abdeckung sonstiger Aufwendungen, wie Steuern, sozialer Abgaben, Versicherungsprämien usw., einen Reingewinn erzielen. — Dennoch sind derartige Rechnungen, so glatt sie auch aufzugehen scheinen, wirtschaftlich im letzten unrichtig. Einmal, weil sie die Betriebsunterschiede innerhalb des Theaterparks verwischen. Werden doch die Theatermiete in einem Saalkino oder die Löhne und Gehälter in einem Familienbetrieb weniger ins Gewicht fallen als beispielsweise bei einem Großbetrieb. Darüber hinaus wird aber vor allem durch die prozentuale Festlegung der Ausgabeposten auf die Brutto- oder Nettoerträge oder den Gesamtaufwand die Unterscheidung zwischen fixen und variablen Kostenelementen verdeckt, von denen die letzteren zwar den Erträgen und Aufwendungen mehr oder weniger prozentual nachgleiten, die ersteren dagegen, indem sie absolut festbleiben, ihren Anteilsatz variieren und so zu-

gleich Beträge für den Reingewinn freisetzen oder diesen beschneiden. Um den erwähnten hohen Anteil fixer Kosten innerhalb der Gesamtunkostenrechnung des Filmtheaterbetriebes ausweisen zu können, gilt es, die Reaktion der wichtigsten Ausgabeposten auf die Nachfrageschwankungen zu beobachten. Welche von ihnen gleichen sich in ihrer Höhe dem Ausmaß der Betriebsausnutzung an, welche bleiben ihr gegenüber unempfindlich? Allerdings müssen, da der Begriff der Betriebsausnutzung hier nicht wie bei den meisten Produktionsbetrieben eindeutig ist, verschiedene mögliche Fälle behandelt werden. Den möglichen Besucherschwankungen einer Vorstellung gegenüber bleibt, sieht man von den Steuern, besonders der Vergnügungssteuer, ab, das Gros der Betriebskosten unveränderlich. Nur die Filmmiete, prozentual abgeschlossen, paßt sich den steigenden oder fallenden Erträgen an; ebenso die Theatermiete, wenn sie anteilsmäßig vereinbart ist. Sonst aber fällt sie jenen Ausgabeposten zu, die, wie Löhne und Gehälter, Strom und Heizung, Reparaturen, Versicherung und Bürospesen usw., in ihrer absoluten Höhe von den möglichen wechselnden Einnahmen einer Vorstellung unberührt bleiben, gerade deshalb aber bei geringeren Erträgen einen desto größeren Anteil aufzehren, während sich bei gut besuchten Vorstellungen notwendig das Gesetz der Kostendegression auswirkt. Ähnliches wiederholt sich beim Ansetzen mehrerer Vorstellungen an einem Tag, ähnliches beim Übergang zum Tagesspielen. Gewiß wird eine bessere Betriebsausnutzung durch Erhöhung der Spielhäufigkeit mit einer Kostensteigerung verbunden sein, doch wird sie niemals dieser proportional, sondern degressiv folgen. Zwar wird, gibt ein Theater zwei statt einer Aufführung am Tag, die Filmmiete entsprechend der Besucherzahl emporsteigen, der Stromverbrauch sich etwa verdoppeln, aber schon die Heizungs- wie die Lohn- und Gehaltskosten erhöhen sich nur unverhältnismäßig, die Reklame bleibt in ihrem Ausmaß meist die gleiche und das Inventar und sonstige Anlagen müssen ohnehin amortisiert und die Theatermiete (Festvereinbarung vorausgesetzt) bezahlt werden. Beim Übergang zum Tagesspielen verengt sich der Kreis jener Posten, die keine Erhöhung erfahren, noch weiter. Da aber die Theatermiete einer der wichtigsten Posten innerhalb des Gesamtaufwandes ist und übrige Unkosten in der Steigerung nicht mit der der Spielhäufigkeit Schritt halten, kann ebenfalls, sofern natürlich der vermehrten Vorstellungszahl eine vermehrte Besucherzahl entspricht, das Verhältnis von Aufwand und Erlös günstiger gestellt werden.

Ist der hohe Anteil fixer oder degressiver Kostenelemente für die Kostenstruktur des Filmtheaterbetriebes charakteristisch, so muß ihnen jedoch ein verschiedenes Gewicht zufallen, je nachdem, ob es sich um einen Klein- oder Großbetrieb handelt. Insbesondere ist es das Großtheater, das mit seinem großzügigeren Bau, schönerem Interieur, größerem kaufmännischen und sonstigen Personalapparat, kurz mit seinem verstärkten Kapitaleinsatz Freuden und Leiden einer solchen Kostenstruktur zu verspüren bekommt. Da das Sitzplatzangebot eines Großkinos den Mehraufwand gegenüber einem Kleinkino noch überwiegt, muß seine Ertragslage dann

besonders günstig sein, wenn dem größeren Sitzplatzangebot eine entsprechende Besucherzahl gegenübersteht. Hierin ist seine wirtschaftliche Überlegenheit in Zeiten guter Konjunktur gegeben. Hierin aber auch seine geringe Krisenfestigkeit, da ja auch dann, wenn das Großtheater beispielsweise nur dieselben Besucher aufweist wie ein Kleinbetrieb, die bei ihm sehr viel höheren fixen Kosten nicht gedrosselt werden können. Deshalb müssen, wenn die Filmtheater infolge ihrer Kostenstruktur auf möglichst hohe Ausnutzung drängen, die Großtheater es um so mehr tun. Sie waren es, die während der Krise, unter durchaus gerechtfertigter Berufung auf das Gesetz der Kostendegression, auf die Preiskonkurrenz noch am wenigsten verzichten wollten. Sie waren es aber auch, die, zudem meist in Großstädten als den Orten dichtester Nachfrage angesiedelt, die Ausbreitung der täglich oder mehrfach täglich spielenden Theater vorwärtsgetragen haben.

Demgegenüber ist und bleibt die Kinonachfrage einem ständigen Auf und Ab unterworfen. Während die Filmtheater selbst in ihrer Zahl und ihrem Platzangebot nach dem Spitzenbedarf, wie er in der Woche, der Hauptsaison oder Zeiten guter Konjunktur in Erscheinung tritt, ausgerichtet sind und sich kurzfristig nur in der Vorstellungshäufigkeit der jeweiligen Nachfrage anpassen können, ist der Filmtheaterbesuch von Zeit zu Zeit, von Theater zu Theater schwankend. Dabei sind es die verschiedensten Faktoren, die derartige Nachfrageschwingungen erzwingen; Faktoren, deren Auswirkungen sich deshalb nicht im einzelnen zahlenmäßig rein erfassen und graphisch darstellen lassen, weil sie sich in den Zahlen des Filmtheaterbesuchs und der Einnahmen überschneiden, teils sich ausgleichen, teils aber auch den Ausschlag nach der einen oder anderen Seite hin verschärfen. So hat die Tonfilmumstellung 1930 die mit der Krise einsetzenden Besucherrückgänge für eine kurze Zeit aufhalten können, während im Sommer 1932 konjunkturelle und saisonelle Antriebe zusammenwirkten, um Besuch und Einnahmen auf den seit 1928 niedrigsten Stand herabzudrücken. — Die Besucherschwankungen sind einmal, will man einen gewissen zeitlichen Rhythmus festhalten, zeitlicher Art und so feststellbar innerhalb des Tages, der Woche und des Jahres (Saisonbewegung). Setzt ein Filmtheater am Tage mehrere Veranstaltungen an, so wird die Besucherspitze besonders in Wohngegenden in den Abendstunden und hier wiederum in der 9-Uhr-Vorstellung liegen. Innerhalb der Woche sind Samstag und Sonntag die Hauptgeschäftstage. Montag sinkt gewöhnlich der Besuch, steigt Dienstag und Mittwoch wieder an, um Donnerstag und Freitag erneut abzufallen. Die saisonelle Bewegung verläuft, geht man von den bisherigen, mit 1932 einsetzenden Untersuchungen des Instituts für Konjunkturforschung über Filmtheaterbesuch und -einnahmen in 28 Städten des Deutschen Reiches aus (s. Tab. 3), etwa so: Seit Juli — damit dem ersten Monat des Filmjahres — beginnt der Filmtheaterbesuch sichtbar zu steigen und erreicht im Oktober einen ersten Höhepunkt. November und Dezember bringen infolge des beginnenden Weihnachtsgeschäfts einen Rückgang, der Januar aber einen erneuten Aufschwung. In diesem Monat übertreffen gewöhnlich die Besucherzahlen die

Tab. 3: Besuch, Bruttoeinnahmen und durchschnittlicher Erlös je Eintrittskarte in 28 Städten des Deutschen Reichs (einschl. Berlin) 1932/33 und 1935/36[1]

		Juli	August	September	Oktober	November	Dezember	Januar	Februar	März	April	Mai	Juni
Besuch (1932/33 = 100)													
in Städten mit bis 20 000	1932/33	53,8	72,5	84,3	121,5	113,1	104,0	129,8	112,3	99,7	139,1	75,5	78,0
	1935/36	73,6	86,3	116,3	129,1	124,8	125,6	150,1	127,5	130,2	128,4	111,3	81,3
20 001 bis 100 000	1932/33	64,8	72,6	98,0	133,0	112,2	113,5	121,1	109,6	118,4	116,4	80,6	82,9
	1935/36	65,2	90,8	118,8	130,6	135,6	144,7	168,7	139,0	137,9	141,6	110,6	89,7
über 100 000 Einwohner	1932/33	64,5	75.2	106,3	130,6	113,1	105,4	123,6	109,4	116,1	112,3	85,4	76,5
	1935/36	98,0	118,9	150,5	158,9	167,5	171,6	202,2	172,5	179,7	187,7	158,2	98,7
Einnahmen (1932/33=100)													
in Städten mit bis 20 000	1932/33	52,6	70,5	84,0	124,7	111,7	100,0	124,9	103,7	99,5	136,2	67,7	69,8
	1935/36	72,8	88,6	121,6	133,9	128,3	131,5	151,8	130,2	133,7	133,8	114,0	82,2
20 001 bis 100 000	1932/33	62,1	69,7	99,3	136,0	109,6	110,9	125,2	101,0	111,9	110,4	74,5	73,9
	1935/36	64,4	91,4	124,3	139,6	142,7	154,0	176,5	143,9	142,4	149,8	112,8	93,4
über 100 000 Einwohner	1932/33	63,2	74,6	107,9	132,3	110,9	107,2	123,6	109,4	116,1	112,3	85,4	76,5
	1935/36	98,6	122,4	156,3	168,5	175,4	175,7	206,4	171,4	185,7	194,6	161,4	100,5
Durchschnittlicher Kartenerlös in RM.													
in Städten mit bis 20 000	1932/33	0,71	0,70	0,72	0,74	0,71	0,70	0,70	0,67	0,72	0,71	0,65	0,65
	1935/36	0,75	0,78	0,79	0,79	0,78	0,80	0,77	0,78	0,78	0,79	0,78	0,77
20 001 bis 100 000	1932/33	0,71	0,71	0,75	0,75	0,72	0,72	0,73	0,68	0,70	0,70	0,68	0,66
	1935/36	0,73	0,74	0,77	0,79	0,78	0,79	0,77	0,76	0,76	0,78	0,75	0,77
über 100 000 Einwohner	1932/33	0,74	0,75	0,77	0,77	0,75	0,77	0,74	0,74	0,74	0,73	0,73	0,73
	1935/36	0,73	0,74	0,75	0,77	0,76	0,74	0,74	0,72	0,75	0,75	0,74	0,74

[1] S. Wochenberichte des Instituts für Konjunkturforschung Nr. 6 vom 7. 2. 1934, Nr. 7 vom 20. 2. 1935, Nr. 49 vom 11. 12. 1935, Nr. 24 vom 17. 6. 1936 und Nr. 37 vom 16. 9. 1936.

des Oktober leicht. Der Februar (Fastnacht usw.) steht in vielen Orten wiederum im Zeichen eines Absinkens der Nachfrage, das sich im März und April verschärft. Der Sommer ist sehr oft auch im Filmtheatergewerbe die Zeit der leeren, wenn auch nicht, wie bei den Sprechbühnen, der geschlossenen Häuser. — Neben die zeitlichen Rhythmen treten die konjunkturellen, hinter denen als treibende Kraft die Veränderung der Massenkaufkraft steht. Gerade die Krise ist für das Filmtheater existenzbedrohend, da der Filmbedarf, wie ein Vergleich zwischen den Veränderungen im deutschen Arbeitseinkommen und im Filmtheaterbesuch zeigt, elastisch ist. Fiel das Arbeitseinkommen, umgerechnet in die Kaufkraft von 1928, von 1928 bis 1932 um 24,1 Prozent, so der Filmtheaterbesuch von 1928/29 bis 1932/33 um 32,4 Prozent. Dazu kommt erschwerend, daß erfahrungsgemäß nicht nur die Besuchermassen, sondern auch die durchschnittlichen Kartenerlöse sinken; sei es durch Abwanderung des Publikums zu billigeren Plätzen oder infolge von Eintrittspreissenkungen als Mittel im Konkurrenzkampf, der zugleich von der Kostenseite her den Erlös beschneidet. Von 1930/31 auf 1931/32 verminderten sich so die Filmtheaterbesucher um 5,8 Prozent, die Filmtheatereinnahmen um 12,1 Prozent. Andererseits überholen in Zeiten aufsteigender Konjunktur die Erträge die Besucherergebnisse. Von 1932/33 bis 1936/37 stiegen die Besucher um etwa 47 Prozent an, die Bruttoeinnahmen aber, wenn man sie ebenfalls in die Kaufkraft von 1928 umrechnet, um 48 Prozent. Daß die Einnahmeergebnisse sich diesmal nicht mehr über die Besucherzahlen hoben, ist in der zum Teil immer noch ungünstigen Ausnutzung der besseren Platzkategorien begründet. — Als dritter, den Kinobesuch beeinflussender Faktor sind neben Saison und Konjunktur strukturelle Wandlungen zu nennen. Eine solche lernte die Filmwirtschaft in der in Deutschland schnell, in anderen Ländern aber noch nicht ganz vollzogenen Tonfilmumstellung kennen, eine weitere bahnt sich jetzt gerade mit dem Vormarsch des Farbfilms an. Zweifellos haben strukturelle Veränderungen die Tendenz, neue Besucherschichten zu gewinnen und alte zu erhalten, nur dürfen sie, wie gerade die Tonfilmumstellung beweist, in ihren zahlenmäßigen Auswirkungen nicht überschätzt werden. Von größerer wirtschaftlicher Bedeutung sind oft jene strukturellen Wandlungen, die nicht das Angebot in seiner Eigenart, wie bei der Umschaltung zum Ton- und Farbfilm, verändern, sondern durch Auftauchen eines Ersatzes dessen marktmäßige Position überhaupt erschüttern. In einer derartigen Lage befand sich die Sprechbühne, als das Kino als Konkurrenzunternehmen in dramatischer Kunst — als solches wurde es durchaus in der ersten Zeit seines Bestehens von den Theatern gesehen und befehdet — aufkam. In eine ähnliche Lage könnte sich aber auch das Kino versetzt sehen, wenn beispielsweise das Fernsehen technisch und wirtschaftlich ausgereift wäre und die Fernsehsender ihr Programm auf Filmsendungen ausdehnen würden. — Struktur, Konjunktur und Saison sind die großen den Filmtheaterbesuch und damit auch die Einnahmen gestaltenden Bewegkräfte. Daneben können aber auch noch andere Faktoren von nicht geringerer Wirkung für die Film-

Tab. 4: Filmtheaterbesuch und Bruttoeinnahmen von 1925/26 bis 1936/37

Jahr[1]	Besuch		Bruttoeinnahmen in Mill. RM			Arbeitseinkommen in Mill. RM[4]		
	in Mill.[2]	Zu-(+) oder Abnahme (—) in % gegenüb. Vorjahr	in Goldwert[2]	in Geldwert 1928[3]	Zu-(+) oder Abnahme (—) in % gegenüb. Vorjahr	in Goldwert	in Geldwert 1928[3]	Zu-(+) oder Abnahme (—) in % gegenüb. Vorjahr
1925/26	271	—	187	202	—	33 747	36 622	—
1926/27	332	+ 22,4	229	245	+ 21,3	34 815	37 403	+ 2,1
1927/28	337	+ 1,8	260	268	+ 9,4	38 880	39 959	+ 6,5
1928/29	353	+ 4,7	275	275	+ 2,6	42 621	42 621	+ 6,7
1929/30	328	— 7,1	273	268	— 2,6	43 045	42 401	— 0,5
1930/31	290	— 11,5	244	249	— 7,1	39 851	40 818	— 3,7
1931/32	273	— 5,8	197	219	— 12,1	33 378	37 203	— 8,8
1932/33	238	— 12,8	176	221	+ 0,9	25 711	32 341	—13,1
1933/34	247	+ 3,7	178	228	+ 3,2	25 960	33 368	+ 3,1
1934/35	266	+ 7,7	194	243	+ 6,6	29 155	36 535	+ 9,5
1935/36	306	+ 15,0	226	278	+ 14,4	32 157	39 553	+ 8,3
1936/37	350	+ 14,4	270	327	+ 17,6	35 010	42 643	+ 7,8

[1] Rechnungsjahr 1. 4 bis 31. 3. — [2] Jason, Handbuch, 1935/36. — [3] Bruttoeinnahmen und Arbeitseinkommen auf Grund des jeweiligen Lebenshaltungsindex in Geldwert 1928 (Kaufkraft) umgerechnet. — [4] Arbeitseinkommen für Kalenderjahr, Wirtschaft und Statistik 1. Aprilheft 1937.

nachfrage sein. Daß die Stellung des Staates zum Film (in Zensur-, Steuer-, Außenhandelspolitik usw.) auch von Einfluß auf die Kinofreudigkeit ist, haben 4 Jahre nationalsozialistischer Regierung erwiesen, der die deutsche Filmwirtschaft die außerordentliche Steigerung des Filmtheaterbesuches nicht zuletzt zu verdanken hat. Als weiterhin bedeutungsvoll für die Entwicklung von Besuch und Einnahmen nennt das Institut für Konjunkturforschung in seinem grundlegenden Aufsatz von 1932 über die Entwicklung der Filmindustrie[7]: Wahlen, Saisonausverkäufe und konkurrierende Veranstaltungen. Vor allem aber können die zeitlichen Nachfrageschwingungen durch zwei Faktoren zusätzlich beeinflußt werden, auf die der Theaterbesitzer selbst wenig einwirken kann: Wetter und Film. Das Wetter macht der Himmel, den Film der Produzent oder, besonders im Falle der Auftragsproduktion, der Verleiher. Gewiß wird auch er versuchen, den Film möglichst publikumswirksam zu gestalten und andererseits kann der Theaterbesitzer durch gewählte Programmzusammenstellung das Risiko einschränken. Ganz ausschalten läßt sich jedoch das Risikomoment, das sich mit Wetter und Film verbindet, niemals. Ein Erfolgsfilm kann so, wie besonders die Uraufführungstheater in ihren monatlichen Abschlüssen zeigen, den Sommer zum Winter und eine Niete den Winter zum Sommer werden lassen. Mit dem Wetter steht es ähnlich. So schwankt, wie wir eingangs feststellten, die Nachfrage von Zeit zu Zeit, von Theater zu Theater. Was bleibt, ist das Angebot, das in seinem Ausmaß nur schwer folgen kann.

Denn es wäre unmöglich, die jeweiligen mitunter sehr kurzfristigen Besucherrückgänge stets mit Betriebsschließungen beanworten zu wollen, um so Angebot und Nachfrage auszugleichen. Selbst längere Depressionen auf dem Kinomarkt, wie sie mit allgemeinen Wirtschaftskrisen einherzugehen pflegen, führen zwar zu häufigen Unternehmenszusammenbrüchen und Besitzwechsel, weniger aber zu Betriebsausfällen. Während der letzten Krise wechselten in Deutschland 1932 etwa 3000 Theater den Besitzer, die Anzahl der Filmtheater sank von 1928 (5267) bis Anfang 1935 (5005) nur um 262 Betriebe. Gerade die Großtheater, die am heftigsten von der Krise und dem Besucherschwund betroffen werden, können den Weg der Betriebsschließung deshalb nicht wählen, weil er den Verlust des gesamten hier investierten Kapitals bedeuten würde. Ein Besitzwechsel dagegen rettet dem ehemaligen Inhaber zumindest ein Teil der eingesetzten Mittel, wie er andererseits für das Unternehmen dadurch, daß der Kapitaleinsatz seitens des neuen Besitzers meist ein weit geringerer als ehedem ist und die vom Betrieb abzuwerfende Gesamtverzinsung dementsprechend niedriger sein kann, eine günstigere Konkurrenzstellung schafft. So hofft man wirtschaftliche Krisen besser bestehen zu können. Wirtschaftliche Krisen, die in ihren Folgen für einen Filmtheaterpark desto verheerender sein müssen, als er mit Großtheatern mit hoher Kapitalintensität durchsetzt ist. Wie ist in dieser Hinsicht die Struktur des deutschen Filmtheaterparks zu bewerten?

[7] Entwicklung der Filmwirtschaft, Wochenbericht des IFK., Nr. 31 v. 2. 11. 1932, Sonderbeilage.

III. Entwicklungslinien im deutschen Filmtheatergewerbe

Entwicklungsgeschichte und gegenwärtige Struktur des deutschen Filmtheaterparks lassen sich unter den verschiedensten Gesichtspunkten betrachten. Der bei Ausdehnung des Filmtheaterparks fortschreitende und immer mehr sich verstärkende Kapitaleinsatz ist für uns, entsprechend den vorhergehenden Ausführungen, von besonderem Interesse und deshalb auch der Leitfaden unserer Darstellung. Von hier aus können die Übergänge vom Wandertheater zum ständigen und ortsfesten Filmtheater, vom Klein- zum Großbetrieb, aber auch vom Stummfilm- zum Tonfilmtheater in ihrer wirtschaftlichen Bedeutung enthüllt werden. Von hier aus ist die Schichtung des heutigen deutschen Filmtheaterparks zu durchleuchten und die Frage zu entscheiden, wie weit er — im Vergleich mit dem Ausland — als mittelständisch zu bezeichnen ist. Und von hier aus wird schließlich auch die Verbreitung bestimmter Unternehmensformen innerhalb des deutschen Filmtheatergewerbes erklärlich.

* *

Am Anfang des Filmtheatergewerbes steht das Wanderkino. Schon die Gebrüder Lumiere, denen man neben Männern wie in Deutschland Messter, in Amerika Edison und Green den Hauptteil an der Erfindung der Kinematographie, weniger an deren Industrialisierung zuweisen kann, bauten sich zwecks Auswertung ihrer dem Frühjahr 1895 entstammenden Filmpatente ein die ganze Welt umspannendes Vorführungsnetz aus, das dann später von Pathé übernommen wurde. Nach Traub fanden sich seine Vertreter 1896 bereits „in London, Wien, Indien und Australien, Brüssel, Berlin, USA., Rumänien“ [8], um dort vor zahlendem Publikum den ersten Pariser Filmvorstellungen ähnliche Schaustellungen zu geben. Ebenso drängten sich in Deutschland die Vorführer in den ersten Jahren des Films in die Varietés, zogen als Schaubudenbesitzer von Jahrmarkt zu Jahrmarkt und richteten sich in leerstehenden Läden ein, die sie bei mangelndem Geschäftserfolg wieder aufgaben. Die Kinobesitzer waren also noch Schausteller und als solche freizügig. Die Kennzeichnung des ersten Jahrfünfts nach Lumieres Erfindung als die Zeit der Wanderkinos trifft deshalb durchaus den Kern der Sache [9]. Die Rentabilität dieser Betriebe war durchweg günstig, standen doch sehr niedrig gehaltenen Kosten hohe Tageseinnahmen von 200 bis 600 Mark gegenüber. Nachdem sich das Interesse für die Kinematographie stabilisiert hatte und die Nachfrage damit stetiger wurde, brach die Aera der ständigen oder ortsfesten Kinos an. Sie setzte in Deutschland um 1900 ein. Werth gab in seiner Statistik der Kinotheater von 1900—1910 in 29 der wichtigsten deutschen Großstädte die Zahl der stehenden Kinos für dieses Jahr mit 2 an [10]. Das eine davon wurde 1899 als erstes ständiges deutsches Kinotheater in Hamburg gegründet, das andere

[8] H. Traub, Als man anfing zu filmen, München 1934, S. 10.
[9] A. Jason, Der Film in Ziffern und Zahlen, Berlin 1925, S. 10.
[10] Werth, Öffentliches Kinematographenrecht, Erlangen 1910 (Diss.), Anhang.

im nächsten Jahr in Würzburg. Es folgten Städte wie München und Frankfurt, während Berlin erst 1905 in „Messters Biophon", Unter den Linden 21, sein ortsfestes Kino erhielt. In den folgenden Jahren wuchs die Zahl der ständigen Kinotheater stürmisch weiter. Werth setzte sie 1910 für die von ihm untersuchten 29 Großstädte mit 456, für Berlin allein mit 139 an[10]. Da hierunter wichtige Großstädte wie Köln fehlen und ferner die ortsfesten Theater zu dieser Zeit bereits in die Mittel- und sogar Kleinstädte vorgedrungen waren, ist die von Jason auf 1000 Filmtheater geschätzte Zahl nicht zu hoch gegriffen.

Tab. 5: Die Entwicklung der deutschen Filmtheater

Jahr	Filmtheater	Plätze	⌀ Filmtheater Größe
1910	1000	200 000	200
1919	2836	980 000	345
1925	3734	1 319 392	353
1928	5267	1 876 600	356
1931	5071	1 898 979	374
1935	5005	1 854 328	368
1936	5273	1 928 059	366
1937	5302	1 943 049	366

Die letzten Vorkriegsjahre brachten einen weiteren Aufschwung, wenn dieser auch in einzelnen Orten (Berlin: 1913: 206, 1914: 195 Kinos) durch Krisen unterbrochen oder abgeschwächt wurde. Auch durch die Kriegszeit wurde er nicht gehemmt, sondern die Kinos wurden eher, sobald die Widerstände gegen sie als in der Friedenszeit zudem noch überfremdete Vergnügungsinstitute ausgeräumt waren und obwohl gerade sie unter den immer stärker einsetzenden Verknappungserscheinungen und den ihnen folgenden Einschränkungsmaßnahmen zu leiden hatten, in ihrer Ausbreitung gefördert. Sei es, weil sich die allerdings nur spärlich einsetzende nationale Propaganda ihrer bedienen wollte, oder weil nach verschiedenen Vergnügungsverboten (Tanz usw.) das Kino als einziges Unterhaltungsmittel übrigblieb. Die erste Nachkriegszeit verband sich zwar mit einem zahlenmäßigen Rückschlag, doch war dies weniger in Betriebsschließungen als in der Abtretung deutscher Gebiete begründet. Die Inflation blähte auch das deutsche Filmtheatergewerbe auf. Daß diese Entwicklung nicht wirtschaftlich gesund war und dem wirklichen Filmbedarf Deutschlands in der damaligen Zeit nicht entsprach, zeigte die Stabilisierung, die zugleich zu einer Verminderung des deutschen Filmtheaterparkes von 4017 Betrieben 1923 auf 3735 1925 führte. Von dem folgenden, wie aus der spätern Krise zu schließen war, auf sehr brüchigen Fundamenten ruhenden Wirtschaftsaufschwung Deutschlands wurde das

Tab. 6: Der Ausbau des Filmtheaterparks innerhalb der Gemeindegruppen

Jahr	Filmtheater in Gemeinden unter 10 000 Einwohnern		Filmtheater in Gemeinden mit 10—50 000 Einwohnern		Filmtheater in Gemeinden von 50—100 000 Einwohnern		Filmtheater in Gemeinden mit über 100 000 Einwohnern		Filmtheater insgesamt
	Zahl	% sämtl. Filmtheater	Zahl	% sämtl. Filmtheater	Zahl	% sämtl. Filmtheater	Zahl	% sämtl. Filmtheater	
1925[1]	1 973	50,7	848	21,8	180	4,9	877	22,6	3 878
1930[2]	2 600	51,7	943	18,8	198	3,5	1 318	26,0	5 059
1937	2 749	51,8	918	17,3	206	3,9	1 429	27,0	5 302

[1] Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin 1925. — [2] Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin 1933.

Filmtheatergewerbe wiederum erfaßt. Die Zahl der deutschen Filmtheater hob sich von 1925 bis 1928 von 3734 auf 5267. Strukturell war es dabei von besonderer Wichtigkeit, daß die ständigen oder ortsfesten Filmtheater immer mehr auf das flache Land vordrangen (s. Tab. 6). Die Anzahl der in den Gemeinden bis zu 10 000 Einwohner angesiedelten Filmtheater lag 1930 um 627 oder 31,8 % höher als 1925. Die seit 1930 verstärkt einsetzende Krise, die durch die Tonfilmumstellung nicht aufgehalten, sondern z. T. für die Filmtheater verschärft wurde, lichtete allerdings gerade den Bestand der ländlichen und kleinstädtischen Kinos stark. Erst die Machtergreifung durch den Nationalsozialismus schuf, indem sie die wirtschaftliche Krise überwand und zugleich die Bedeutung des Films als Propagandamittel erkannte sowie seinen Wert als Kunstwerk herausstellte, die Voraussetzung für eine neue Ausweitung des deutschen Filmtheaterparks. 5302 ortsfeste Filmtheater konnten Ende 1936 ausgezählt werden. Sie bilden, wenn sich daneben auch die Spielstellen politischer, kultureller oder gewerblicher Art erhalten und gerade in den letzten Jahren noch ausgebreitet haben, das sichere Fundament der deutschen Filmwirtschaft.

Entscheidend für das Angebot ist aber nicht nur die Zahl der Filmtheater, sondern neben der Spielhäufigkeit ihre Betriebsgröße. Erst wenn man die Platzzahl in den Kreis der Betrachtung einbezieht, läßt sich die Entwicklung eines Filmtheaterparkes richtig übersehen. Die Anzahl der deutschen Filmtheater stieg so von 1910—1919 um 283,6 %, von 1919 bis 1925 um 31,6 % und von 1925—1928 um 41,1 %, das deutsche Sitzplatzangebot dagegen in denselben Zeiträumen um 340, 34,6 und 42,3 %. Die Filmtheater verminderten sich von 1928 bis 1931 um 3,6 %, die Platzzahl aber hob sich noch um 1,2 %. Dementsprechend erhöhte sich der durchschnittliche Fassungsraum der deutschen Filmtheater von etwa 200 Plätzen um 1910 auf 356 1928 und 374 1934 und beträgt heute 366 Sitzplätze. Ebenso wuchs ein immer größerer Anteilsatz der Filmtheater den Mittel- und Großbetrieben zu. Konnten 1925 die Betriebe mit über 500 Plätzen nur 12,8 % der deutschen Filmtheater auf sich vereinigen, so Ende 1936 18,2 %. — Mit der Entwicklung zum Großbetrieb, wie sie sich in gewissen Grenzen auch im deutschen Filmtheaterpark durchsetzte, mußte sich jene andere, die vom Saalkino weg und zum Zweckbau hinführte, verbinden. Schon der Wunsch nach Betriebsvergrößerung drängte aus den Sälen, deren Fassungsraum meist nur unbedeutend erweitert werden konnte, hinaus. Dazu kam, daß die größeren Betriebe Einrichtungen (feste Bestuhlung usw.) erforderten, die kaum einem Raum eingebaut werden konnten, der zugleich noch andern Zwecken als denen des Filmtheaterbetriebes dienen sollte. So schob sich der Zweckbau, als eingebautes Theater oder als zu Filmvorführungszwecken eigens errichtetes Gebäude, immer mehr in den Vordergrund. Doch ist das Saalkino auch heute noch nicht tot. Es lebt besonders auf dem Land seine Existenz, die aus technischen und wirtschaftlichen Gründen durchaus zu rechtfertigen ist. Nach Angaben der Reichs-Kino-Adreßbücher der

LBB.[11] zählten wir für Ende 1928 1105, also etwa 21 % der deutschen Filmtheater als Saalkinos aus, 1931 sogar 1255 oder 25 % des damaligen Theaterbestandes. Die letzte Zahl beweist, daß die erstere wegen der ungenauen Angaben der Theaterbesitzer die wirkliche Verbreitung des Saalkinos kaum wiedergab, zugleich aber, daß gerade diese Betriebsform wegen der geringen Investitionen und des damit geringen Anteils fixer Kosten die Krise besonders gut überstehen konnte. Dem geringen Kapitaleinsatz entspricht es auch, daß etwa 90 % der Saalkinos in Gemeinden mit bis zu 10 000 Einwohnern, wo die Nachfrage also weniger konzentriert und stetig ist, angesiedelt waren. — Die Wandlung vom Ladenkino zum Lichtspielhaus und darüber hinaus zum Filmpalast, die mit der zum Großbetrieb und zum Zweckbau mehr oder weniger parallel verläuft, läßt sich weder zeitlich genau abgrenzen, noch zahlenmäßig erfassen. Seit etwa 1907 setzte sich das Lichtspielhaus, seit 1912 und insbesondere in der Nachkriegszeit der Filmpalast als Spielarten des Filmtheaters durch. Die Entwicklung vom Ladenkino zum Lichtspielhaus wurde dabei teils von den seit 1900 einsetzenden und sich immer mehr verschärfenden polizeilichen Sicherungsverordnungen hervorgerufen, vor allem jedoch von den Theaterbesitzern selbst vorgetrieben, die das Kino „gesellschaftsfähig" zu machen suchten, indem sie es der Sprechbühne in Raumausgestaltung, durch Einführung von Platzkategorien, Verbesserung der Garderobeverhältnisse, Einfügung eines Foyers und Angliederung eines Restaurationsbetriebes anglichen. Über diese Lichtspielhäuser, die meist einen Fassungsraum von etwa 500 Plätzen hatten und noch haben, führten die 1000 und mehr Sitzplätze zählenden Filmpaläste hinaus, die sich am stärksten in Amerika verbreiteten, aber auch in europäische und deutsche Großstädte vorgedrungen sind. Insbesondere sind es die Uraufführungs- und sogen. Schaufenstertheater, die mit einem großen Aufwand an Außenreklame und prächtiger Ausstattung des Interieurs eine glanzvolle Ausgestaltung der Vorführung selbst verbinden. Selbstverständlich hat diese neuere Betriebsart die ältere nicht ausgelöscht. Sie sind vielmehr gerade im deutschen Filmtheaterpark nebeneinander gelagert. Neben den alle Möglichkeiten der Außenreklame und der Innenausstattung einsetzenden Großtheatern finden sich immer noch, selbst in räumlicher Nähe, die Kleinkinos. — Schließlich darf auch die Tonfilmumstellung, die dem Film das akustische Element zufügte und das Filmtheater in seiner technischen Qualität verbesserte, nicht vergessen werden. Sie setzte 1929 ein und vollzog sich zumindest in Deutschland äußerst schnell. 1931 waren bereits 45,7 % der deutschen Filmtheater, seit Herbst 1936 sind alle mit Tonfilmapparaturen ausgestattet.

Die Tonfilmumstellung aber bedeutet ebenso wie die geschilderte Entwicklung vom Wanderkino zum ständigen und darüber hinaus zum Großtheater wirtschaftlich nichts weiter als zunehmender Kapitaleinsatz. Hatte der Sächsische Theater-

[11] Reichs-Kino-Adreßbuch 1929 u. 1932, Berlin 1929 u. 1932.

Tab. 7: Die deutschen Tonfilmtheater

Jahr	Filmtheater	Davon Tonfilmtheater	% der Filmtheater
1929[1] . . .	5 267	233	4,2
1931[1] . .	5 071	2 320	45,7
1933[1] . . .	5 071	4 266	83,9
1936	5 273	5 271	99,9
1937	5 302	5 302	100,0

[1] Jason, Handbuch 1935/36.

besitzerverband 1912 in einer Petition[12] den Anlagenwert der ihm unterstehenden 380 Theater auf M. 6 Mill. oder, in Geldwert 1928 umgerechnet, auf RM. 9,1 Mill. und den des einzelnen Theaters demzufolge auf M. 16 000 oder RM. 24 000 angegeben, so lagen die von Jason für 1925—1935 errechneten Investitionswerte des deutschen Filmtheaterparks weit höher. Der durchschnittliche „effektive Wert" des deutschen Filmtheaters, bei dessen Ermittlung alle „Gegenstände, die dem Betrieb des Lichtspielgewerbes dienen, also Gebäude, Apparaturen, Bestuhlung, Lichtanlagen, Bühnen usw. einschließlich Tonfilmanlagen aber ausschließlich Grundstücken" berücksichtigt wurden[13], betrug 1925 in Goldwert RM. 29 000 oder RM. 31 000 in Kaufkraft 1928. Die folgenden Jahre brachten einen weiteren kostspieligen Ausbau des Filmtheaterparks, und insbesondere verband sich die Tonfilmumstellung mit hohen Investitionen (etwa RM. 80 Mill.). Wie hoch sie in diesen Jahren gewesen sein müssen, läßt sich ebenfalls aus dem von Jason berechneten Effektivwert des deutschen Filmtheaterparks ersehen. Er stieg nämlich, stets in Geldwert 1928 ausgedrückt, von RM. 111 Mill. 1925 auf RM. 522 Mill. 1935, der durchschnittliche Effektivwert des einzelnen Filmtheaters aber auf RM. 105 000. Inzwischen hat die seit 1934 steil aufsteigende deutsche Kinokonjunktur zu weiteren Betriebsvergrößerungen gereizt und die Einführung der 600-m-Rolle in vielen Fällen die Anschaffung eines zweiten Projektors nötig gemacht. Schließlich ist der Farbfilm seiner technischen und wirtschaftlichen Lösung nahegekommen, so daß er in nicht allzu langer Zeit die Theaterbesitzer vor neue, bei Einführung des additiven Verfahrens von uns auf RM. 20 Mill. geschätzte Investitionen stellen wird[14]. Bei solchen gerade im Laufe des letzten Jahrzehnts fortschreitenden Neuanlagen mußte sich die Kapitalintensität des deutschen Filmtheatergewerbes sehr steigern, der Kapitalumschlag („Effektiver Wert" des deutschen Theaterparks bezogen auf die Bruttoeinnahmen) aber verlangsamen. Konnte das im Filmtheatergewerbe festgelegt und damit für immer der übrigen Volkswirtschaft entzogene Kapital 1925 annähernd zweimal umgeschlagen werden, so 1935/36 nur noch

[12] Petition des Verbandes der Kinobesitzer im Königreich Sachsen, 1912.
[13] Jason, Handbuch 1935/36, S. 144.
[14] Möhl, Vormarsch des Farbtonfilms, Der Deutsche Volkswirt, 1936, Nr. 44.

Tab. 8: Der Kapitalumschlag im deutschen Filmtheatergewerbe

Jahr	Investiertes Kapital in Mill. RM		Filmtheatereinnahmen in Mill. RM Geldwert 1928[2]	Jährlicher Kapitalumschlag[3]
	in Goldwert[1]	in Geldwert 1928[2]		
1925/26 . . .	103[1]	111	202	1,8
1928/29 . . .	185[1]	185	275	1,5
1931/32 . .	274[1]	304	219	0,7
1935/36 . . .	424	522	278	0,5
1936/37 . . .	437	529	327	0,6

[1] Jason, Handbuch 1935/36.

[2] Investiertes Kapital und Filmtheatereinnahmen auf Grund des jeweiligen Lebenshaltungsindex in Geldwert (Kaufkraft) 1928 umgerechnet.

[3] Jährlicher Kapitalumschlag $= \frac{\text{Filmtheatereinnahmen}}{\text{Investiertes Kapital.}}$

einhalbmal. Hierin wird einmal der Ertragsrückgang der Filmtheater seit der Krise durchsichtig, vor allem aber auch, da sich die Umschlagshäufigkeit trotz besserer Filmtheatereinnahmen 1936/37 nicht wesentlich vergrößert hat, deren erhöhte Kapitalisierung, die sich für die einzelnen Theater kostenmäßig durch einen verstärkten Anteil fixer Kosten innerhalb der Gesamtkostenrechnung auswirken mußte. Dadurch ist gewiß das deutsche Filmtheatergewerbe konjunkturempfindlicher geworden. Dennoch darf man die eben geschilderte Entwicklung in ihren wirtschaftlichen Auswirkungen nicht überschätzen. Die Kapitalintensität des deutschen Filmtheatergewerbes ist zwar im letzten Jahrzehnt stark angestiegen, sein mittelständischer Charakter hat sich aber durchaus erhalten. Dies läßt sich der Struktur des deutschen Filmtheaterparks ebenso wie Vergleichen mit ausländischen Verhältnissen entnehmen. Dies zeigt sich in der betrieblichen Zusammensetzung des deutschen Filmtheatergewerbes ebenso wie in dem Übergewicht bestimmter Unternehmensformen.

Der deutsche Filmtheaterpark umfaßte nach der Bestandsaufnahme um die Jahreswende 1936/37 (s. Tab. 9a u. b) 5302 (einschl. 373 Mitspielorte), am 31. 3. 1937, nach Weiterzählung, 5321 Betriebe und hat sich seitdem, unter Zuschlag der Neueröffnungen und unter Abzug der Betriebsschließungen etwa auf diesem Stand gehalten. Damit steht er in der Zahl der Filmtheater in Europa an erster und in der Welt hinter USA. an zweiter Stelle. Von einer Übersetzung im deutschen Filmtheatergewerbe läßt sich dabei nicht sprechen. Berücksichtigt man — trotz aller Vorbehalte, die einer solchen Rechnung gegenüber mit Recht bestehen — auch die Bevölkerung, so ergibt sich vielmehr, daß Deutschland als zudem noch hochindustrialisiertes und mit Großstädten stark durchsetztes Land auch heute noch eine verhältnismäßig geringe Kinodichte (Filmtheater bezogen auf 1 Mill. Einwohner) aufzuweisen hat.

Tab. 9a: Deutschlands Film-Theaterpark 1937

Gemeinden mit einer Zahl an Einwohnern	Zahl der Filmtheater mit Plätzen				insgesamt
	bis 249 Pl.	250—500 Pl.	501—900 Pl.	über 900 Pl.	
— 10 000	1 567	1 156	26	—	2 749
	tgl. 39	127	9	—	175
10 001— 20 000	67	328	84	1	480
	tgl. 38	193	62	—	293
20 001— 30 000	13	129	77	6	225
	tgl. 10	97	68	6	181
30 001— 50 000	20	95	87	11	213
	tgl. 9	83	83	11	186
50 001—100 000	22	85	74	25	206
	tgl. 16	77	73	25	191
100 001—500 000	97	244	156	94	591
	tgl. 74	190	154	93	511
über 500 000	198	318	209	113	838
	tgl. 179	282	207	111	779
insgesamt:	1 984	2 355	713	250	5 302
	tgl. 365	1 049	656	246	2 316

Tab. 9b: Deutschlands Film-Theaterpark 1937

Gemeinden mit einer Zahl an Einwohnern	Zahl der Plätze bei Filmtheatern mit								insgesamt	
	bis 249 Pl.		250—500 Pl.		501—900 Pl.		über 900 Pl.			
— 10 000	269 924	7 918	365 963	42 650	15 521	5 645	—	—	651 408	56 213
10 001— 20 000	13 354	7 850	122 800	74 797	51 997	35 497	1 015	—	189 166	118 144
20 001— 30 000	2 498	1 985	47 882	36 793	49 736	43 645	6 135	6 135	106 251	88 558
30 001— 50 000	7 034	4 655	35 177	28 478	57 000	54 670	11 849	11 849	111 060	99 652
50 001—100 000	4 575	3 323	32 042	29 119	49 433	48 733	26 161	26 161	112 211	107 336
100 001—500 000	18 585	14 094	93 239	73 048	107 727	106 682	111 894	109 894	331 445	303 718
über 500 000	37 728	34 035	119 324	107 268	139 926	138 621	144 530	142 361	441 508	422 285
insgesamt:	353 698	73 860	816 427	392 153	471 340	433 493	301 584	296 405	1 943 049	1 195 906

Tab. 10: Die Filmtheater der wichtigsten europäischen Länder und von USA.

Länder	Einwohner in Mill.	Filmtheater	Filmtheater auf 1 Mill. Einwohner	Plätze	Plätze auf 1000 Einwohner	⌀ Filmtheatergröße
USA.	122,8	16 258	132	10 700 000	87	658
Deutschland . .	67,0	5 302	79	1 943 049	29	366
England	44,8	5 070	113	3 872 000	87	764
Italien	41,2	4 221	102	1 360 000	33	336
Frankreich . .	41,9	4 000	95	2 200 000	53	550
Spanien	23,9	3 450	144	—	—	—
Tschechoslow.	14,7	1 833	124	578 887	39	315
Schweden . . .	6,1	1 641	269	216 600	35	132
Belgien	8,1	790	98	523 000	60	662
Österreich . . .	6,8	779	115	294 630	43	378
Polen	32,1	707	22	—	—	—
Ungarn	8,7	400	46	160 000	18	400
Dänemark . . .	3,6	352	97	94 000	24	267
Rumänien . . .	18,0	350	19	—	—	—
Schweiz	4,1	340	83	130 000	32	382
Jugoslawien . .	13,9	336	24	92 000	6	214
Niederlande . .	7,9	305	38	147 600	19	484
Finnland	3,7	242	65	—	—	—
Norwegen . . .	2,8	240	85	64 300	22	268

Deutschland, das in der Weltfilmproduktion 1936 hinter USA. und England an dritter Stelle lag und etwa ebensoviel lange Spielfilme wie Frankreich (116) hergestellt hat, steht hier nicht nur hinter diesen wichtigen Filmländern, sondern auch hinter Kleinstaaten zurück, die in der Filmproduktion selbst keine oder nur eine sehr beschränkte Rolle spielen. Etwas günstiger schneidet allerdings der deutsche Filmtheaterpark im Vergleich mit dem Ausland ab, wenn man unter den Lichtspielhäusern nur die Tonfilmtheater in Rechnung stellt, die ja schließlich die alleinige Abspielbasis für die heute ausschlaggebende Tonfilmproduktion sind. Während nämlich die meisten europäischen Länder — von den außereuropäischen ganz zu schweigen — auch heute, acht Jahre nach dem Tonfilmstart, ihren Theaterpark noch nicht restlos umgeschaltet haben, kennt man in Deutschland wie auch in USA. und den nordischen Ländern keine Stummfilmtheater mehr. Dadurch ist der deutsche Filmtheaterpark gewiß technisch, aber auch infolge unentbehrlicher Investitionen kapitalmäßig hochwertiger geworden.

Ebenso wie in der Kinodichte ist Deutschland auch in der Platzdichte den großen Filmländern gegenüber im Rückstand. In USA. und England entfallen auf 1000 Einwohner je 87, in Belgien 60 und in Frankreich 57, in Deutschland jedoch nur 29 Plätze. Hierin wirkt sich einmal die erwähnte verhältnismäßig schwache Kinodichte Deutschlands aus, dann aber auch die geringe durchschnittliche Betriebsgröße der

Tab. 11: Tonfilmtheater und Tonfilmproduktion in den wichtigsten europäischen Ländern und USA.

Länder	Film-theater	davon Tonfilm-theater	% der Film-theater	Produktion an langen Tonspiel-filmen 1936
USA.	16 258	16 258	100,0	500
Deutschland . . .	5 302	5 302	100,0	115
England	5 070	4 950	97,5	221
Italien	4 221	2 800	66,3	33
Frankreich . . .	4 000	3 900	97,5	116
Spanien[1]	3 450	1 550	44,9	39
Tschechoslowakei .	1 833	1 343	72,4	33
Schweden . . .	1 641	1 641	100,0	22
Belgien	790	740	93,6	3
Österreich . . .	779	706	89,2	21
Polen	707	599	84,7	15
Ungarn	400	385	96,3	22
Dänemark . . .	352	352	100,0	5
Rumänien . . .	350	350	100,0	—
Schweiz	340	330	97,1	1
Jugoslawien . . .	336	263	78,2	—
Niederlande . . .	305	297	97,3	18
Finnland	242	214	88,4	9
Norwegen	240	240	100,0	5

[1] Zahlen von 1935

deutschen Filmtheater. Obwohl der deutsche Filmtheaterpark von 1928/29—1936/37 nur um 35 Betriebe gewachsen, das investierte Kapital dagegen im selben Zeitraum von RM. 185 Mill. auf RM. 437 Mill. (in Goldwert) angestiegen ist, liegt der gegenwärtige durchschnittliche Fassungsraum der deutschen Filmtheater mit 366 Plätzen nur um 10 Plätze höher als 1928/29. Dementsprechend fällt auch heute noch der größte Teil der deutschen Filmtheater der mittleren Betriebsgrößenklasse zu. Allein 44,4 % der Betriebe mit 41,5 % des Platzangebotes gehören zu der Größenklasse der Theater mit 250—500 Plätzen.

Der klein- und mittelbetriebliche Charakter des deutschen Filmtheaterparks zeichnet sich dann besonders deutlich ab, wenn man die Spielhäufigkeit der Betriebe bei der Betrachtung berücksichtigt (s. Tab. 12). Es zeigt sich nämlich, daß unter den 5302 Filmtheatern immerhin 2986 oder 56,3 % Nichttagespieler sind. Auf sie entfallen allerdings nur 747 043 Plätze oder 38,5 % des deutschen Platzangebotes. Der deutsche Verleih wird sich also bei der Auswertung seines Filmangebotes hauptsächlich auf die 2316 täglich spielenden Filmtheater (43,7 % der deutschen Filmtheater) stützen müssen. Diese vereinigen zwar 1 195 906 Plätze (61,5 % des deutschen Platzangebotes) auf sich und ihr durchschnittlicher Fassungsraum liegt mit 502 Plätzen wesentlich höher als die durchschnittliche Theatergröße des deutschen Filmtheaterparks, dennoch überwiegen

Tab. 12: Die Größenklassen des deutschen Filmtheaterparks und der Anteil der Tagesspieler

Größenklassen	Filmtheater		Tägl. spielende Filmth.			Nicht täglich spielende Filmtheater			Plätze		Plätze der täglich spielenden Filmtheater			Zahl der nicht täglich spielenden Filmtheater		
	Zahl	% sämtl. Filmth.	Zahl	% der Größenklasse	% der täglich spielenden Filmth.	Zahl	% der Größenklasse	% der nicht täglich spiel. Filmth.	Zahl	% sämtl. Plätze	Zahl	% der Größenklasse	% der täglich spiel. Filmth.	Zahl	% der Größenklasse	% der nicht täglich spiel. Filmth.
—249 Plätze	1 984	37,4	365	18,4	15,7	1 619	81,6	54,3	353 698	18,1	73 860	20,8	6,1	279 838	79,2	37,4
250—500 Plätze	2 355	44,4	1 049	44,5	45,3	1 306	55,5	43,7	816 427	41,5	392 153	48,1	32,8	424 274	51,9	56,9
501—900 Plätze	713	13,4	656	92,1	28,3	57	7,9	1,9	471 340	24,9	433 493	92,0	36,2	37 847	8,0	5,1
über 900 Plätze	250	4,8	246	98,4	10,7	4	1,6	0,1	301 584	15,5	296 400	98,3	24,9	5 184	1,7	0,6
Insgesamt	5 302	100,0	2 316	43,7	100,0	2 986	56,3	100,0	1 943 049	100,0	1 195 906	61,5	100,0	747 043	38,5	100,0

Tab. 13: Die örtliche Verteilung der deutschen Filmtheater

Gemeinden mit Einwohnerzahl	Filmtheater					Plätze				
	Zahl	% sämtlicher Filmtheater	davon tägl. spielende Filmtheater	% der Filmtheater in Gemeindeklasse	% der tägl. spielenden Filmtheater	Zahl	% sämtlicher Plätze	davon Plätze von täglich spiel. Filmth.	% der Plätze in Gemeindeklasse	% der Plätze tägl. spielender Filmtheater
— 10 000	2 749	51,8	175	6,4	7,5	651 408	33,5	56 213	8,6	4,7
10 001— 50 000	918	17,3	660	71,9	28,4	406 477	20,2	306 354	75,3	25,7
50 001—100 000	206	3,9	191	92,7	8,2	112 211	5,7	107 336	95,5	8,9
100 001—500 000	591	11,1	511	86,5	22,1	331 445	17,0	303 718	91,8	25,4
über 500 000	838	15,9	779	92,9	33,8	441 508	23,6	422 285	95,7	35,3
Insgesamt	5 302	100,0	2 316	43,7	100,0	1 943 049	100,0	1 195 906	61,5	100,0

Tab. 14: Die Filmtheater in den Verleihbezirken

Verleihbezirke	Städte mit über 100 000 Einwohnern		Filmtheater		davon täglich spielend			Plätze		Plätze der täglich spielenden Filmtheater			Größe	
	Zahl	Einwohner	Zahl	% sämtl. Filmtheater	Zahl	% der Bezirkstheater	% sämtl. tägl. spiel. Filmtheater	Zahl	% sämtl. Plätze	Zahl	% der Plätze des Bezirks	% der Plätze sämtl. tägl. spiel. Filmtheater	der Filmtheater	der täglich spielenden Filmtheater
I. Berlin-Ost ...	3	4,8	1 001	18,9	628	62,7	27,1	381 058	19,6	295 664	77,6	24,8	387	471
II. Mitteldeutschland	11	3,4	1 406	26,5	467	33,2	20,2	477 448	24,5	247 876	51,9	20,7	340	531
III. Norddeutschland	8	2,8	767	14,5	303	39,5	13,1	292 774	15,1	174 115	59,3	14,5	382	575
IV. Süddeutschland	13	3,5	1 315	24,8	492	37,1	21,2	415 301	21,4	221 153	53,2	18,4	316	449
V. Westdeutschland	18	5,3	813	15,3	426	51,0	18,4	376 468	19,4	257 098	65,2	21,6	464	604
Deutschland	53	19,8	5 302	100,0	2 316	43,7	100,0	1 943 049	100,0	1 195 906	61,5	100,0	366	512

auch hier die Mittelbetriebe. Unter den Tagesspielern entfallen auf die Theater mit 250—900 Plätzen 73,6 % der Betriebe und 69 % der Plätze. Die Filmtheater mit über 900 Plätzen umfassen dagegen 10,7 % des Betriebsbestandes und 24,9 % des Platzangebotes der täglich spielenden Theater.

In dem hohen Anteil der Mittelbetriebe und andererseits der Nichttagesspieler innerhalb des deutschen Filmtheaterparks spiegelt sich letzten Endes nur seine örtliche Streuung wider (s. Tab. 13). Gerade weil in Deutschland die Filmtheater auf das flache Land vorgedrungen sind, mußte die Betriebsgröße wie auch die Spielhäufigkeit beschränkt bleiben. In den Gemeinden mit bis zu 10 000 Einwohnern befinden sich so 2749 Filmtheater (51,8 % der deutschen Filmtheater), die aber nur mit 35,5 % am deutschen Platzangebot beteiligt sind und von denen nur 6,4 % täglich spielen. Auf der anderen Seite stehen die Großstädte mit über 100 000 Einwohnern mit 1429 Betrieben (27 % der deutschen Theater) und 772 953 Plätzen (40,6 % des deutschen Platzangebots), von denen wiederum 1290 Theater mit 725 903 Plätzen Tagesspieler sind. Die letzteren Filmtheater, die einen Anteilssatz von 55,9 % der deutschen Tagesspieler ausmachen, 60,7 % ihrer Plätze auf sich vereinigen und deren durchschnittlicher Fassungsraum 562 Plätze beträgt, bilden also das Fundament der Filmauswertung. Die mehr oder weniger starke Verbreitung der Großstädte innerhalb der einzelnen Verleihbezirke wirkt sich demgemäß auch auf deren Amortisationswert für den deutschen Film aus (s. Tab. 14). Zwar steht Mitteldeutschland in der Theater- und Platzzahl an der Spitze der Verleihbezirke, dicht gefolgt von Süddeutschland, berücksichtigt man jedoch nur die Tagesspieler, so rückt der Bezirk Berlin-Ost, in dem dank der Reichshauptstadt 4,8 Mill. Menschen in Großstädten mit über 100 000 Einwohnern leben, an die erste Stelle, und in der Platzzahl fällt Mitteldeutschland selbst noch hinter Westdeutschland, das in 18 Großstädten eine Wohnbevölkerung von 5,3 Mill. aufzuweisen hat, zurück. Der mittel- und süddeutsche Filmtheaterpark sind demgegenüber stark mit Nichttagesspielern und Kleinbetrieben durchsetzt. Mit Theatern, deren wirtschaftliche Ergiebigkeit zwar geringer sein mag, die aber, meist auf dem flachen Land sich befindend, dort wichtige Vorpostenarbeit zu leisten haben und dem deutschen Filmtheatergewerbe in seiner Gesamtheit den mittelständischen Charakter verleihen.

*

Dem entspricht es, daß auch heute noch — wiederum im Gegensatz zum Ausland, besonders den angelsächsischen Ländern — das Gros der deutschen Filmtheater von Einzelinhabern betrieben wird.

Gewiß mußte der verstärkte Kapitaleinsatz, wie er sich mit dem Ausbau des deutschen Filmtheaterparks verband und zu erhöhten Kapitalbeanspruchungen seitens der einzelnen Unternehmen führte, auch die Wahl der Unternehmensformen beeinflussen. Seit dem Weltkrieg haben deshalb auch die Kapitalgesellschaften in das deutsche Filmtheatergewerbe Eingang gefunden. Vor allem war es die GmbH., die

in ihrer hier vorteilhaft sich auswirkenden Verbindung von Personal- und Kapitaleinsatz den Bedürfnissen eines neuzeitlichen Filmtheaterbetriebs entsprach. Ihre Fortschritte im letzten Jahrzehnt lassen sich jedoch schwer fassen, weil eine Inhaberstatistik der deutschen Filmtheater erst seit Bestehen der RFK. geführt wird und früher zwar öfters die Unternehmensformen der Produzenten und des Verleihs, nicht aber die der Theater ermittelt wurden. Demgegenüber haben wir auf Grund der in den Jahrbüchern der Filmindustrie (hrsgegb. v. Lichtbildbühne) gemachten Angaben die Ausbreitung der Aktiengesellschaften innerhalb des deutschen Filmtheatergewerbes festzustellen versucht (s. Tab. 15). Mit Ausnahmen in der Vorkriegszeit (Projektion AG. Union, AG. f. Kinematographie und Filmverleih Mannheim, die italienische Cines AG.) setzten sie sich im wesentlichen erst in der Nachkriegszeit durch. In den ersten Jahren, mit 1926/27 als Höhepunkt, waren es vor allem jene vertikal ausgebauten Großunternehmen, die Produktion und Verleih umfaßten, darüber hinaus in den Filmtheaterpark vordrangen und so die Unternehmensform der AG. in diesem Gewerbe vortrugen. Während sie seit 1926/27 zahlenmäßig abfielen und schließlich nur die Ufa mit einem allerdings die Hälfte des gesamten Aktienkapitals der Filmwirtschaft ausmachenden Grundkapital allein übrigblieb, erreichten die Aktiengesellschaften, die Filmtheater im Hauptgeschäft betrieben, 1930 zahlenmäßig den Höhepunkt, aber auch kapitalmäßig, wenn man ihnen zu dieser Zeit die Emelka-Theater AG. zuschlägt. Damals machten sie 27,3 % der Aktiengesellschaften der Filmwirtschaft aus und vereinigten 10,7 % des Grundkapitals auf sich. 1932 war ihr zahlenmäßiger Anteil wiederum auf 25,5 % gesunken, ihr kapitalmäßiger sogar, infolge des Ausfalls der Emelka-Theater AG., auf etwa die Hälfte. In den folgenden Jahren setzte sich diese rückläufige Bewegung fort. Von der Krise wurden die Großbetriebe, die ja meist den betrieblichen Kern jener Aktiengesellschaften bildeten, besonders hart getroffen. Wenn es auch weniger zu Betriebsschließungen kam, so doch zu Zusammenbrüchen der Gesellschaften. Die nachfolgende Konjunktur stand im Zeichen des Kapitalumwandlungsgesetzes (zuerst vom 5. 7. 1934), das mit seinen steuerlichen und sonstigen Vergünstigungen gerade auch im Filmtheatergewerbe Umwandlungen anregte. Daneben wirkte auch die RFK. Fachgruppe Filmtheater, vor allem bei Neugründungen, auf die Abkehr von anonymen Kapitalformen hin. So kam es, daß, nachdem im Mai 1937 die Berliner Lichtspieltheater AG. (Atrium in Berlin-Wilmersdorf) in eine OHG. umgewandelt worden ist, als Aktiengesellschaft des Filmtheatergewerbes nur noch die vertikal organisierte Universum Film AG., die Königsberger Lichtspiele AG. (in IG.-Vertrag mit der Ufa), die Palastlichtspiele AG. Stuttgart (Daub) und, wegen ihrer Theaterbeteiligungen, die Tolirag zu nennen sind.

Gegenüber den Kapitalgesellschaften scheinen allerdings die Personalgesellschaften, deren Kapitalkraft bei der geringen durchschnittlichen Betriebsgröße des deutschen Filmtheaterparks sehr oft zum Betrieb mehrerer Theater ausreicht, auch

Tab. 15: Die Aktiengesellschaften des deutschen Filmtheatergewerbes

	1922		1926		1928		1930		1932		1937	
	Zahl	Akt.-Kapital in RM 1000.—	Zahl	Akt.-Kapital in RM 1000.—	Zahl	Akt.-Kapital in RM 1000.—	Zahl	Akt.-Kapital in RM 1000.—	Zahl	Akt.-Kapital in RM 1000.—	Zahl	Akt.-Kapital in RM 1000.—
Die AG. der deutschen Filmwirtschaft	90	722,164	103	70,627	78	73,670	66	84,176	55	81,172	22	59,325
Davon AG. mit Filmtheater-Betrieb	26	455,241	30	59,252	23	60,195	23	58,154	17	52,523	4	47,760
% von AG. und Aktienkapital	27,7	63,1	28,2	83,5	29,4	87,1	34,8	68,8	30,7	64,0	18,2	81,6
Filmtheater-Betrieb als Hauptgeschäft	10,	11,832	12	2,055	14	4,130	18	9,014	13	3,998	2	760
% von AG. und Aktienkapital	11,0	1,8	11,6	2,6	17,9	5,6	27,3	10,7	23,5	4,8	9,1	1,2
Filmtheater-Betrieb als Nebengeschäft	16	443,409	17	57,197	9	56,065	5	49,140	4	48,525	2	47,760
% von AG. und Aktienkapital	16,7	61,3	16,6	80,9	11,5	81,5	7,5	58,1	7,2	59,2	9,1	80,4

Tab. 16: Alleininhaber und Gesellschaftsunternehmen im deutschen Filmtheatergewerbe

Filmtheater mit . . . Plätzen	Anzahl der Filmth.		Anzahl der Besitzer		Davon Alleininhaber 1935		Davon Alleininhaber 1936		Davon Gesellschaftsunternehmen	
	1935	1936	1935	1936	Anzahl	% der Besitzer	Anzahl	% der Besitzer	1935	1936
bis 500 Plätze	4120	4356	3131	3768	3027	96,7	3419	80,8	104	349
501—900 Plätze	647	671	530	537	426	79,4	388	72,3	104	149
über 900 Plätze	238	246	140	181	85	60,7	82	45,3	55	99

noch in den letzten Jahren stark vorgedrungen sein. Nur so ist es zu erklären, daß nach der schon erwähnten Inhaberstatistik der RFK. Fachgruppe Filmtheater (s. Tab. 16) die Gesellschaftsunternehmen von 1935—1936 von 263 auf 597 angestiegen sind. Dennoch sind nach wie vor die meisten deutschen Filmtheaterunternehmen Einzelfirmen. Es zeigt sich also auch hier, daß die Kapitalisierung des deutschen Filmtheatergewerbes, so sehr sie auch in den letzten Jahren fortgeschritten sein mag, sich in tragbaren Grenzen gehalten hat. Damit aber auch seine Konjunkturempfindlichkeit, die, wie wir sahen, von der Kapitalintensität der Betriebe weitgehend abhängig ist. Dies wieder ist nicht zuletzt von Bedeutung für den Stand der Konzentrationsbewegung innerhalb des deutschen Filmtheatergewerbes. Stellen doch die mannigfachen Betriebs- und Unternehmenszusammenschlüsse (horizontaler und vertikaler Art) fast durchweg den Versuch dar, die Dissonanzen zwischen verharrendem Angebot und gleichbleibenden Kosten einerseits und schwankender Ausnutzung und damit ungleichen Einnahmen andererseits auszuschalten oder dadurch, daß die Marktposition der beteiligten Unternehmen gestärkt wird, zumindest zu mildern. Mit wachsender Konjunkturempfindlichkeit und über diese wiederum mit zunehmender Kapitalintensität der Filmtheaterbetriebe muß sich darum auch die Konzentrationstendenz verstärken. Wie weit hat sie sich im deutschen Filmtheatergewerbe durchgesetzt? Darauf soll im folgenden die Antwort ausführlicher, als es bisher in der Literatur geschehen ist, gegeben werden.

IV. Die Zusammenschlußbewegung im deutschen Filmtheatergewerbe

1. Wesen und Arten der Unternehmen-Zusammenschlüsse

Konzentration im Filmtheatergewerbe ist für uns, entsprechend der allgemeinen Begriffsbestimmung, nicht Entwicklung zum Großbetrieb, sondern Zusammenschluß eines Filmtheaterunternehmens mit einem anderen Unternehmen. Zu einer Förderungsgemeinschaft (Berufsverein, Genossenschaft, Kartell), die, meist auf vertraglicher Grundlage beruhend, die Selbständigkeit der beteiligten Unternehmen nicht antastet und deren Maßnahmen vorwiegend, wenn auch nicht nur (Berufsvereine, Genossenschaften) auf Marktpolitik abgestellt sind; zu einer Unternehmensgruppe, die wiederum vertraglich, meist auch kapitalmäßig untermauert ist, eine weit kleinere Anzahl von Unternehmen umfaßt, diese aber weitgehend in ihrer ganzen Wirtschaftspolitik aufeinander ausrichtet, ohne allerdings ihre Unternehmensselbständigkeit auszulöschen; oder schließlich zu einem mehrbetrieblichen oder Gesamtunternehmen, das durch Gründung neuer oder durch Eingliederung bestehender Betriebe oder Betriebskomplexe entstehen kann,

stets jedoch, da es mehrere Betriebe umfaßt, die Einheit zwischen Unternehmen und Betrieb (Einheitsunternehmen) sprengt. Die Richtungen, in denen solche Zusammenfassungen verlaufen, sind ebenso mannigfaltig wie der Grad ihrer Intensität. Neben der Verschmelzung mit dem Filmtheater wesensfremden Betrieben (unorganische Konzentration) steht die vertikale Konzentration, bei der Verbindungen zu den Vorstufen der Filmwirtschaft geknüpft werden; neben diesen wiederum horizontale Zusammenschlüsse, die ausschließlich Theaterbetriebe umfassen.

Die sog. unorganische Konzentration führt, selbst wenn sie als mehrbetriebliches Unternehmen in Erscheinung tritt, kaum zu einer wirklichen wirtschaftlichen Einheit. Die Inbetriebnahme von Lichtspieltheatern durch öffentliche Organisationen politischen, religiösen oder sonstigen Charakters, aber auch durch Kommunen sei dabei unberücksichtigt gelassen. Die Kommunalisierung der Kinos, die seit dem Krieg und vor allem seit der Gründung des Bilderbühnen-Bundes der Städte 1917 in Stettin propagiert wurde, gehört zudem in Deutschland der Vergangenheit an. Aber auch die Verbindung eines Filmtheaters mit einem anderen Gewerbe in einem Privatunternehmen trägt nur selten die Möglichkeit der Verschmelzung der mehr oder weniger fremden Betriebszwecke und damit auch der Betriebsforderungen in sich. Die Spielarten der unorganischen Konzentration sind dabei äußerst vielfältig. Sieht man von den Banken ab, deren Verflechtung mit der Filmindustrie in Deutschland der Nachkriegszeit entstammt und sich vor allem auf die vertikal aufgebauten Konzerne ausdehnte, so reichen sie vom Bäcker und Fleischer über den Restaurateur zum Photographen, Installateur und Elektrotechniker. Solche Querverbindungen mit andern mehr oder weniger betriebsfremden Berufen setzen eine geringere Betriebsausnutzung voraus und sind deshalb charakteristisch für die Frühzeit der Lichtspieltheater wie auch auf die Besitzverhältnisse auf dem Land. Die ersten Jahrgänge der Lichtbildbühne brachten ständig einlaufende Nachrichten aus den verschiedensten Orten des Reiches über Kinoeröffnungen durch Inhaber eines Konfektionsgeschäftes, einer Zigarrenfabrik, einer Lokalzeitung wie auch durch sonstige Kaufleute. Nier stellt ferner in seiner Untersuchung über das Lichtspieltheatergewerbe fest, „daß besonders Angehörige des Gastwirtsgewerbes und des Elektrotechnischen Kleingewerbes, aber auch Vertreter des Handelsstandes als ländliche Lichtspielunternehmer anzutreffen sind“ [15]. Die Motive sind gewiß sehr verschieden. Die einen mögen gerade in der Sturm- und Drangperiode oder in Zeiten guter Konjunktur im Kino ein geeignetes Anlageobjekt für ihre Kapitalien sehen. Für den Restaurateur und Gastwirt besteht dagegen der Wunsch, durch Inbetriebnahme eines Kinos eine zu erwartende Konkurrenz von vornherein abzubiegen. Da zudem der Gastwirt auf dem Lande sehr oft die Räumlichkeiten stellt, liegt es nahe, daß er selbst die Einrichtung eines Kinos übernimmt, um es selbst zu betreiben oder später zu verpachten. Schließlich gereichen Photographen und Elektro-

[15] Nier, Das deutsche Filmgewerbe (Diss.), Leipzig, 1922, S. 165.

technikern als Angehörige einer dem Kino nicht sehr fernliegenden Branche ihre Sachkenntnisse zum Vorteil, die ihnen anderen aus sonstigen Berufen zuströmenden Vorführern gegenüber einen nicht unbeträchtlichen technischen und damit auch wirtschaftlichen Vorsprung gewährt. Doch ist die Bedeutung solcher in gleichzeitig ausgeübten anderen Berufen erworbenen technischen Befähigungen heute deshalb überholt, weil nach der RFK.-Anordnung vom 5. 11. 1934 grundsätzlich jeder, der ein Filmtheater betreiben will, das polizeiliche Zeugnis, sich als Vorführer betätigen zu dürfen, nachzuweisen hat.

Den unorganischen stehen die organischen Zusammenfassungen im weitesten Sinne gegenüber, bei denen Filmtheaterbetriebe mit gleichartigen Betrieben oder solchen der filmwirtschaftlichen Vorstufen verkoppelt sind. Hierunter fallen also auch die möglichen Verbindungen mit jenen Hilfsindustrien der Filmwirtschaft, der Rohfilmherstellung und dem Apparatebau. Verflechtungen von Filmtheaterunternehmen mit Unternehmen des Apparatebaus oder -handels, mit denen wohl allein von den Hilfsindustrien zu gewisser Zeit Verbindungen angeknüpft wurden, sind jedoch heute in Deutschland nicht mehr vorhanden. Dies war in den Anfängen des Films anders. Als die Projektionsapparate in voller technischer Qualität noch nicht entwickelt und die vertikale Arbeitsteilung innerhalb der Filmwirtschaft noch nicht voll ausgebaut waren, stellten Apparatefabriken nicht nur Filme selbst her, sondern unterhielten auch Kinos (Messter, Duskes). Andererseits gliederte sich ein so großes Theaterunternehmen wie die Projektions AG. Union 1911 eine Apparatebaufabrik an, um ihren um die Mitte dieses Jahres 22 Betriebe zählenden Lichtspieltheaterpark mit technisch einwandfreien Projektionsapparaten ausstatten zu können. Je mehr sich die Qualität der Apparate hob und sich ferner eine gewisse technische und qualitative Normierung unter den Fabrikaten der verschiedenen Herstellungsfirmen ergab, um so überflüssiger wurde eine Kontrolle des Apparatebaus seitens der Theater, zumal der Verbrauch selbst großer Theaterkonzerne wie ehedem der Pagu oder der Ufa kaum dem notwendigen Produktionsausmaß einer Apparatefabrik entspricht. Da sich die Fabrikation der Apparate und Ersatzteile meist mit der anderer optischer Instrumente verband, hatte diese wiederum kein Interesse daran, ihren Geschäftsbereich auf den Theaterbetrieb auszudehnen. Nur noch die Nitzsche Film AG. Leipzig kann über ihren Inhaber Joh. Nitzsche die Verbindung zu Filmtheatern aufweisen. Ebenso waren und sind die Zusammenfassungen von Kinobetrieben und Betrieben des sog. Kinobedarfs recht selten. — Als die Tonfilmumstellung von den Theaterbesitzern die Einführung der Tonfilmapparaturen erforderte, knüpften sich wiederum wie in der Frühzeit der Projektionsapparate die Fäden zwischen Theaterbesitzern und Gerätefabrikanten resp. hier der Tobis als europäischem Patenthalter. Es kam nämlich damals zwischen der Tobis, die seit 1929 ohnehin an der Deutschen Lichtspiel-Syndikat AG. beteiligt war, und dem majoritätsmäßig hinter dieser Verleihgesellschaft stehenden Deutschen Lichtspiel-Syndikat e. V., einer Vereinigung von 650 Theater-

besitzern, ein Vertrag zustande, der den Mitgliedern dieser Genossenschaft in der Lieferung wie Zahlung der Tonfilmapparaturen eine Bevorzugung zugestand. Der im Herbst 1936 abgeschlossene Freundschaftsvertrag zwischen Tobis-Syndikat und dem NDLS. e. Gen. als der Rechtsnachfolgerin des oben genannten Vereins und die damit gegebene Verbindung zu deren 400 Mitgliedstheater hatten jedoch einen anderen Sinn, da die Tobis seit 1932 in den deutschen Verleih und die Produktion eingedrungen ist. Die Theaterbesitzer waren, nachdem die Tonfilmumstellung vollzogen und die jetzigen Investitionen sich auf Ersatzanschaffungen beschränkten, an einer Verflechtung mit der Tobis zwecks Gerätebelieferung wenig interessiert, desto mehr aber an einer Filmversorgung durch deren Verleihinstitut.

So wird die vertikale Konzentration innerhalb der Filmwirtschaft, soweit sie das Filmtheatergewerbe umfaßt, im wesentlichen zu einer Zusammenfassung von Filmtheatern mit Betrieben der Produktion und des Verleihs. Denn auch die Kopieranstalten gehen deshalb keine Bindungen mit den Filmtheatern ein oder umgekehrt, weil ihre Tätigkeit, sofern sie die Entwicklung des Filmnegativs betrifft, die Produzenten, sofern sie in der Anfertigung von Theaterkopien besteht, die Verleiher, niemals aber die Theaterbesitzer unmittelbar berührt. Grundsätzlich sind also drei Möglichkeiten vertikaler Konzentration denkbar: Einmal die Verbindung von Produktion und Theatern. Sie fand sich in der Vorkriegszeit, als sich der Filmhandel noch nicht ausgebildet hatte. Nachdem der Verleih sich, seit etwa 1908, entwickelt und den Direktverkehr zwischen Produzenten und Lichtspieltheatern durchbrochen hatte, wurden derartige Zusammenfassungen immer seltener. An ihre Stelle traten Verbindungen zwischen Verleih und Theatern, die sich ebenfalls in der Frühzeit des Films um so mehr vorfanden, als sie durch die Entwicklung des Verleihs vorgezeichnet waren. Waren doch die Theaterbesitzer, deren Filmbedarf beim Übergang zum ständigen Kino sich steigern mußte und die deshalb einen gegenseitigen Austausch ihrer gekauften Filme organisierten, zugleich die ersten Verleiher. Während sich teils der so neu entstehende Filmhandel vom Theaterbesitz abspaltete, waren jene Fälle durchaus nicht seltener, daß Filmtheaterinhaber einen Verleihbetrieb beibehielten oder sich angliederten. Andererseits drangen auch die Verleiher, wenn die Marktlage oder sonstige Gründe es geboten, in das Filmtheatergewerbe vor. Am vollkommensten hat sich jedoch die vertikale Konzentration in jenen Groß-Konzernen der Filmwirtschaft durchgesetzt, die Produktion, Verleih und Theater und darüber hinaus meist noch Ateliers und, wie die Ufa, sogar noch eine Kopieranstalt umfassen. Wie stets kann auch hier der Anstoß zur Zusammenschlußbewegung von jeder der Produktionsstufen her einsetzen, doch erfolgte er in Deutschland meist von den Vorstufen. Die umgekehrte Tendenz war in der deutschen Filmwirtschaft, im Gegensatz zu den ausländischen, vor allem angelsächsischen Ländern, bisher weniger zu beobachten, weil große deutsche Theaterkonzerne, die die Kapitalkraft zu einer solchen Expansion besessen hätten, mit Ausnahme der Projektions AG. Union in der Vorkriegszeit nicht

gegeben waren. Das Verhältnis der Produktionsstufen innerhalb eines vertikalen Zusammenschlusses zueinander sowie zu fremden Unternehmungen ist abhängig von der Stellung des Konzerns in der Filmwirtschaft, der jeweiligen Marktlage und — der Intensität der Bindungen selbst. — Denn niemals darf man vergessen, daß die vertikalen Verflechtungen, die vom Filmtheater zurück zur Vorstufe reichen, verschieden stark geknüpft sein können. Das Betriebe verschiedener Produktionsstufen umfassende Gesamtheitsunternehmen ist schließlich nur eine Spielart vertikalen Zusammenschlusses, wenn auch die straffste und deshalb auch in der Filmwirtschaft oft die begehrteste. Dieser Konzentrationstyp hat sich vor allem in dem Produktion, Verleih und Theater umfassenden Großunternehmen durchgesetzt. In Deutschland war es zuerst die Projektions AG. Union, die die drei Produktionsstufen einheitlich in einem Unternehmen zusammenfaßte. Stand sie mit diesem Unternehmungsaufbau in der Vorkriegszeit allein auf dem deutschen Markt, so die Nachkriegszeit im Zeichen solcher Konzentrationstendenzen. Der Berliner Ufagründung von 1917 folgte die Emelkagründung in München. Ihr schloß sich wiederum der Ausbau anderer Großkonzerne, wie der National-Film AG., Phöbus-Film AG. usw. an. Die Krise überstand nur die Ufa, die damit in Deutschland vorerst als einziges derartiges Unternehmen übriggeblieben ist und 1936/37 über 110 Großtheater mit 119 692 Plätzen verfügt. Wie weit sog. Beteiligungstheater — da die Beteiligung als Beherrschungsmittel sowohl Grundlage eines Gesamtunternehmens wie auch einer Gruppenbildung sein kann — einem Unternehmen als zugehörige Betriebe zuzuschlagen sind, ist nur von Fall zu Fall zu entscheiden, bei der Ufa jedoch zu bejahen. Die Regieverträge dagegen, die die Ufa mit mehreren Provinztheatern abgeschlossen hat, stellen nur lockere Bindungen dar, vor allem keine Exklusivverträge. Die Regietheater können deshalb nicht als in den engeren Unternehmungsbereich der Ufa einbezogen gelten. In ihnen deutet sich jene zweite Konzentrationsart an, die wir als Gruppenbildung kennzeichneten und die sich ebenso wie die Organisation eines Gesamtunternehmens der verschiedensten noch zu schildernden juristischen und wirtschaftlichen Formen wie Beteiligung, Verträge usw. bedient. Wirtschaftlich zeichnet sie sich dadurch aus, daß die irgendwie zusammengeschlossenen Unternehmungen noch nicht in ein Gesamtunternehmen eingeschmolzen sind. Die Tobis beispielsweise hat sich, nachdem sie, ursprünglich nur Tonfilmpatenthalterin, auf dem Weg der Kreditierung in den deutschen Filmverleih eingedrungen ist, nur mit lockeren Verbindungen zu den Theaterbesitzern begnügt. So war wohl die 50prozentige Beteiligung der Tobis an der DLS. AG. und später der Syndikat-Film GmbH. als dem Verleihinstitut der gleichnamigen Theatergenossenschaft zu verstehen. So auch, als im Herbst 1936 die Gesamtanteile der Syndikat-Film GmbH. an die Tobis übergingen, die dafür eintretenden langfristigen Abnehmerverträge zwischen Tobis-Syndikat und der NDLS. e. Gen., die die Mitglieder der Genossenschaft in der Filmversorgung begünstigten, dem Verleihinstitut selbst aber eine Abspielbasis von etwa 400 Filmtheatern erhalten sollten. Die damals ganz an die

Tobis übergegangene Syndikat-Film GmbH. war jedoch noch unter einem anderen Aspekt interessant, unter dem des Selbsthilfegedankens nämlich, der oft, wenn die Filmversorgung ungünstig für die Filmtheaterbesitzer lag, zur Errichtung von Produktions- und Verleihinstituten auf genossenschaftlicher Grundlage und damit zu einer dritten Konzentrationserscheinung anregte. War es in USA. die 1919 gegründete First-National-Exhibitor Circuit, die, ursprünglich getragen von 24 großen Theaterbesitzern, auf dem Anteilsystem beruhte und gegen die drückenden Lieferungsbedingungen und Preise gerichtet war, so hat auch Deutschland verschiedene solcher mehr oder weniger geglückte genossenschaftliche Gründungen in der Vor- und Nachkriegszeit kennengelernt. Unter ihnen ist das Deutsche Lichtspiel-Syndikat e. V. am bekanntesten geworden. Zwar überstand auch es nicht die Krise 1932, erhielt jedoch in der Neuen Deutschen Lichtspiel-Syndikat e. Gen. eine Rechtsnachfolgerin, die ebenfalls dem Selbsthilfegedanken ergeben war. Denn auch sie wollte der günstigen Belieferung der ihr angeschlossenen mittelständischen und konzernfreien Theater dienen. Deshalb einigten sich die damalige Tobis-Syndikat GmbH., an der die Genossenschaft ehedem beteiligt war, und diese auf ein System, das die Filme des Verleihs im Spielplan der Genossen begünstigte, andererseits aber die Syndikat GmbH. verpflichtete, eine Spielprämie von 5 Prozent der Verleihgebühren je zur Hälfte an die Theaterbesitzer und die Genossenschaftskasse zu entrichten. In dies System wurde, mit dem Übergang der Bavariamajorität an das NDLS., auch diese Münchener AG., die Produktion, Verleih und Kopieranstalt umschließt, hineingezogen. Daß derartige vertikale Zusammenschlüsse auf genossenschaftlicher Basis in Wirkung und Ausbreitung begrenzt sind, ist einmal in den besonders in Krisenzeiten auftauchenden Divergenzen zwischen Verleih- und Theaterinteressen sowie in den verschiedenen Ansichten der Theaterbesitzer selbst über die Qualität eines Films begründet. Dann aber, weil die Möglichkeit besteht und seitens der Großunternehmen auch oft wahrgenommen wird, den genossenschaftlichen Gedanken zu verfälschen und den kapitalistischen Interessen dienstbar zu machen. Dies war auch das Schicksal der erwähnten First-National. Hier gerade zeigte sich, daß alle zurückgreifenden Bindungen einmal im Interesse des Theaterbesitzer, dann aber auch in dem der vorhergehenden Produktionsstufen stehen können. Motive und Tendenzen der vertikalen Konzentration, die sowohl im Filmtheatergewerbe wie auch in Produktion und Verleih gleichzeitig einsetzen, überschneiden sich deshalb sehr oft.

Demgegenüber liegen die Antriebe zur horizontalen Konzentration im Filmtheatergewerbe selbst, wenn gewiß auch die Vorstufen mittelbar an solchen Zusammenschlüssen Interesse gewinnen können. Wie bei der vertikalen Konzentration sind auch hier die Arten der Unternehmenszusammenfassungen überaus mannigfaltig. Sie reichen von lockern und lokalen Interessenverbänden bis zum sog. Theaterkonzern, der ebenfalls wieder, wie der § 3 der Anordnung der RFK. zur Änderung und Ergänzung der Anordnung zur Sicherung angemessener Erträge vom 8. 8. 1936 bereits zeigt,

kein einheitlicher wirtschaftlicher und noch weniger einheitlicher juristischer Begriff ist. Gelten doch danach als von einem Unternehmen oder Konzern betriebene Filmtheater nicht nur solche, „die im Besitz derselben natürlichen oder juristischen Person sich befinden" oder „von natürlichen oder juristischen Personen kontrolliert werden", sondern auch diejenigen, die „untereinander Verabredungen über den gemeinsamen Abschluß von Filmen getroffen haben oder ohne solche Vereinbarungen nur gemeinschaftlich abschließen" (s. obere Anordnung). Gerade diese Aufzählung konzernartiger Bindungen, die gewiß nicht wissenschaftlichen, sondern ausschließlich praktischen Zwecken dienen soll, zeigt, wie schwer, aber auch wie fragwürdig eine Klassifizierung horizontaler Konzentrationserscheinungen sein muß. Nur unter diesem Vorbehalt versuchen wir einige Grundtypen herauszuschälen. — Wie weit die sog. Berufsvereine oder Interessenvertretungen der Konzentrationsbewegung zuzuzählen sind, ist weniger von ihrer lokalen Ausdehnung als vielmehr davon abhängig, ob sie Kartellfunktionen ausüben oder nicht. Örtlich verlief die deutsche Entwicklung, die durch die Einsetzung der RFK. auf dieser Ebene abgebrochen ist und hier nur Beispiele liefern soll, von lokalen Interessenvertretungen über Landesverbände zu einem Reichsverband. Setzte die Gründung der meisten Landesverbände schon um 1910 ein, so entstand eine Reichsorganisation erst 1917 mit dem Reichsverband der Lichtspieltheaterbesitzer e. V. Diese Organisation des deutschen Filmtheatergewerbes, die seit 1921 11 Landesverbände umfaßte und seit 1923 der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie angehörte, blieb im wesentlichen bis 1933 unverändert und wurde erst anläßlich der Reichsfilmkammertagung im März 1937 endgültig liquidiert. Der Reichsverband war, wenn er auch durch Gründung von Gegenorganisationen (z. B. Wirtschaftsbund der deutschen Filmtheater 1921 als Vereinigung der Konzerntheater) und Rebellion der Landesverbände zeitweilig geschwächt wurde, dennoch die berufene Vertretung des Filmtheatergewerbes gegenüber den Behörden und der öffentlichen Meinung. Ebenso konnte er die Interessen des Theaterbesitzes gegenüber den anderen Produktionsstufen besser vertreten, als es den einzelnen Theatern, die auf einen im Zentralverband fest organisierten Verleih trafen, möglich gewesen wäre. Andererseits entsprach es nur der wirtschaftlichen Struktur des Filmtheatergewerbes, wenn mit dem örtlichen Umfang der Interessenvertretungen deren Aussichten, den Wettbewerb regeln zu können, abnehmen mußten. Der Reichsverband hat vor 1933, trotzdem sich seit 1931 auch die Spio dafür verwandte, keine durchgreifende Mindestpreisregelung durchsetzen können. Der Landesverband Berlin-Brandenburg wiederum erreichte Weihnachten 1932 eine Eintrittspreisschutzkonvention, jedoch keine Konkurrenzregelung in der Programmgestaltung (Zweischlager-Programm). Dies war einmal in den fehlenden Machtmitteln der Verbände begründet, in der Notwendigkeit, hier mit dem Verleih zusammenzuarbeiten (Liefersperre), mit dem man sich andererseits wieder auseinanderzusetzen hatte, und schließlich in jener schon geschilderten Standortsstruktur der Filmtheater, die diese wenig Inter-

esse an allgemeinen Regelungen gewinnen ließ, desto mehr aber an Sonderabmachungen, die den örtlichen und betrieblichen Verhältnissen des Filmtheaters Rechnung trugen. — Deshalb mußte das Filmtheatergewerbe von vornherein durch Unternehmenszusammenschlüsse kleineren örtlichen Ausmaßes durchsetzt werden, die ihrerseits wiederum — je nach der Intensität der Bindung — Theater-Gruppen oder mehrbetriebliche Unternehmen sind. Die Gruppenbildung im Filmtheatergewerbe, bei der also die wirtschaftliche Selbständigkeit der einzelnen Theaterunternehmen nicht völlig untergeht, kann sich in verschiedenen Richtungen vollziehen. Sieht man von den unterschiedlichen organisatorischen Grundlagen (Beteiligung, Vertrag usw.) und dem jeweilig veränderten Verhältnis der Unternehmen zueinander ab, so ist es schon von wirtschaftlicher Tragweite, ob die Verflechtung zwischen Theaterunternehmen über die mehr oder weniger weit auszuzeichnenden örtlichen Grenzen hinausragen oder nicht. Daß interlokale Verbindungen zwischen Theaterunternehmen selten sind, ist nämlich darin begründet, daß durch sie die Stellung der beteiligten Unternehmen gegenüber Publikum und Verleih nur wenig verstärkt wird. Weit weniger zumindest als bei Theaterkonzernen, deren Betriebe lokal konzentriert sind. Die Machtposition einer derartigen örtlichen und wirtschaftlichen Zusammenballung, die sowohl „Gruppe" wie ein mehrbetriebliches Unternehmen sein kann, voraussetzend, hat die schon erwähnte Anordnung zur Sicherung angemessener Filmerträgnisse den Festabschluß mit den Verleihern für die sogen. Monopolplätze verboten, d. h. für alle die Theaterunternehmen, die „ein Filmtheater oder mehrere an einem Ort von mindestens 10 000 allein ohne Konkurrenz" betreiben, ferner für alle diejenigen, die mehr als drei Theater in einem Ort von mindestens 10 000 bis höchstens 50 000 Einwohner oder mehr als fünf Theater in Orten von mehr als 50 000 Einwohner besitzen (§ 1 in Verbindung mit § 3 der Anordnung). Ebenso können Verflechtungen, deren Betriebe örtlich beieinander gelagert sind und in die unmittelbare Konkurrenzsphäre fallen, die Grundlage für Preisregelungen oder gemeinsame Programmabreden (Einschlagersystem) bilden. Durch die bekannte Wettbewerbsregelung der RFK. sind allerdings solche Übereinkommen weitgehend überholt. Da aber wegen der verschiedenen Güte der in den einzelnen Theatern vorgeführten Filme sich die Konkurrenz trotz Preisabreden und allgemeiner Begrenzung des Filmangebotes nicht ganz ausschalten läßt, haben auch jene Interessengemeinschaften ihre Bedeutung weiterbehalten, die man gewöhnlich als Gewinnkartelle oder Pools kennzeichnet. Bei ihnen werden die den einzelnen Theatern zufallenden Erträge einer gemeinsamen Kasse zugeführt und von hier aus nach einem gemeinsamen Schlüssel (meist durchschnittliche Ertragslage innerhalb eines vorhergehenden Zeitabschnittes maßgebend) auf die einzelnen Theater verteilt. Wenn Unternehmensverflechtungen zu solchem Zweck der Öffentlichkeit auch meist verborgen bleiben, so sind sie doch durchaus im Filmtheatergewerbe verbreitet, und selbst Ufatheater haben an verschiedenen Orten Poolungsverträge abgeschlossen. Sie bedeuten gewiß eine denkbar weitgehende

Ausrichtung der beteiligten Theater aufeinander, dennoch bleiben die einzelnen Unternehmen selbständig, da in einem mehrbetrieblichen Unternehmen — sofern es nicht auf vertraglicher oder personeller Grundlage beruht — Gewinne und Verluste der einzelnen Betriebe sich ohnehin ausgleichen. — Wie bei den Gruppenbildungen ist es auch bei den mehrbetrieblichen Unternehmen von großer wirtschaftlicher Tragweite, ob es seine Theater örtlich streut oder auf lokale Zusammenballung drängt. Die Projektions AG. Union als ursprüngliche Theatergesellschaft hatte in der Vorkriegszeit fast sämtliche deutsche Großstädte netzartig mit ihren Theatern überzogen. Die 110 Ufatheater sind auf immerhin 49 Städte verteilt. Und auch der Daub-Konzern (Palast-Lichtspiele AG., Stuttgart) hat 18 Theater in 8 Städten aufzuweisen, wenn auch andererseits seine Ausdehnung auf Südwestdeutschland beschränkt ist. Für die genannten Unternehmen ist allerdings schon, weil sie vor allem Großtheater betreiben, eine gewisse örtliche Streuung notwendig. Ihnen gegenüber sind andere mehrbetriebliche Unternehmen wiederum örtlich einheitlich aufgebaut. Sie konzentrieren sich nicht nur auf eine bestimmte Gemeinde, sondern auch innerhalb dieser, wenn sie großstädtischen Umfang hat, auf gewisse Gegenden, ja sie halten ganze Straßenzüge besetzt. So sind in Berlin 8 Staar-Theater in Wilmersdorf angesiedelt, das Willy Hein-Unternehmen stützt sich auf Charlottenburg, Cartun auf Spandau, und die Thomas-Theater beherrschen Neukölln. Aber grundsätzlich dieselbe wirtschaftliche Bedeutung wie diese größeren Theatergesellschaften kann auch ein kleines 2-betriebliches Unternehmen haben, wenn es an einem kleineren Ort das Platzmonopol inne hat. Denn während ein lokal dezentralisierter Unternehmensaufbau im wesentlichen einen Risikoausgleich seiner Theater anstrebt, sind örtliche Theaterzusammenballungen auf die Verwirklichung eines Monopols gerichtet. Eines Monopols gegenüber dem Verleih, aber auch gegenüber dem Publikum. Auch das Filmtheatergewerbe kennt also seine Trusts.

2. Rechtliche Grundlagen und organisatorischer Aufbau

Jenseits der im Filmtheatergewerbe auftauchenden Konzentrationserscheinungen sind die rechtlichen Grundlagen, auf denen die verschiedenen Unternehmenszusammenfassungen errichtet sind, und der organisatorische Aufbau der Zusammenschlüsse zu betrachten. Einfach deshalb, weil dieselben juristischen Konstruktionen sowohl zum Aufbau mehrbetrieblicher Unternehmen wie auch zur Bildung von Gruppen und Förderungsgemeinschaften eingesetzt werden können und sich auch im organisatorischen Aufbau zwischen den verschiedenen Konzentrationsarten Überschneidungen ergeben.

Dabei soll kein Schema der rechtlichen Grundlagen geliefert werden, haben doch selbst Untersuchungen über das allgemeine Recht der Unternehmenszusammenfassungen sich nur zögernd an eine solche Aufgabe begeben. Nicht mit Unrecht, da sich wohl nichts so wie gerade die Konzentrations-

bewegung jenseits des geltenden Rechts vollzogen hat. Was wir anstreben, ist also weniger eine Typologie als vielmehr eine Anreihung von Fällen, wie sie sich bei der Zusammenschlußbewegung im Filmtheatergewerbe darbieten.

Dem mehrbetrieblichen Unternehmen als wirtschaftlicher Einheit ist eine juristische Einheit natürlich am angemessensten. Sei es, daß sie durch Gründung rechtlich einheitlicher Unternehmen mit mehreren Betrieben von vornherein gegeben ist, oder aber bei späterem Zusammenschluß von Unternehmungen mittels Fusionierung hergestellt wird. Die Unternehmensform ist dabei eine Einzelfirma, eine Gesellschaft des bürgerlichen oder Handelsrechts, eine Personal- oder Kapitalgesellschaft. Der selbständige Filmtheaterbesitzer (Einzelunternehmen), mag er nun als Vollkaufmann im Handelsregister (HGB. § 2) eingetragen sein oder nicht, kann ebenso mehrere Theater gemeinsam betreiben wie eine Güter-Erben- oder Gläubigergemeinschaft, eine Gesellschaft des bürgerlichen Rechts ebenso wie eine OHG., KG., GmbH. und AG. Im Berliner W.-Hein-Theaterunternehmen werden beispielsweise 7 Filmtheater von Hein als selbständigem Theaterbesitzer betrieben. Das Schönstedt-Unternehmen hat seine 6 Betriebe in der Berliner „Polygon-Lichtspiel-Betriebs-GmbH." zusammengefaßt. In Südwestdeutschland entfallen von den 18 Theatern des Daub-Konzerns 15 auf die Palast-Lichtspiele AG., Stuttgart. Die vertikale Konzentration hat dagegen mehr als die horizontale die juristische Einheit gesprengt. Wenn auch gerade die Vorkriegszeit zahlreiche Unternehmensgründungen gekannt hat, die den Unternehmensgegenstand über den Filmtheaterbetrieb auf sämtliche mit dem Film zusammenhängende Geschäfte ausdehnten, so waren doch die großen vertikalen Konzerne der Nachkriegszeit aus ihrem Wachstum wie auch aus sonstigen film- und allgemeinwirtschaftlichen Motiven heraus rechtlich anders organisiert.

Insbesondere war es die kapitalmäßige Beherrschung, die, mit dem Effektenkapitalismus als Voraussetzung und mit dem Eindringen der Gesellschaftsform in das Filmtheatergewerbe und die Filmwirtschaft, auch hier immer mehr die rechtliche Grundlage wurde, auf der sich — in einem gewissen Spielraum — sowohl mehrbetriebliche oder Gesamtheitsunternehmen wie auch Unternehmensgruppen aufbauen ließen. Denn wohl nur die 100prozentige Beteiligung eines Unternehmens an einem anderen, dem damit nur noch die juristische Selbständigkeit belassen wird, läßt ohne weiteres deren wirtschaftliche Einheit und damit ein in Wirklichkeit mehrbetriebliches Unternehmen annehmen. So gliederte sich die Ufa bei ihrem Entstehen einen Theaterpark an, indem sie u. a. im Juni 1918 von der Nordisc Film Co über den Oliverkonzern die 100prozentige Beteiligung an 9 Gesellschaften mit insgesamt 26 Theatern übernahm. Der Emelka-Konzern faßte 1928, nach der Phöbus-Transaktion, die sämtlichen ihm unterstehenden Theater in der Phöbus-Film AG., später Emelka-Theater AG., als Tochtergesellschaft zusammen, von der er ebenfalls alle Anteile besaß. Und schließlich ist die Ufa-Theater-Betriebs GmbH., in der die Ufa ihre „Eigenen Theater" zum Betriebe vereinigt hat, mit einem

Kapital von 20 000 RM vollständig im Besitz der Universum-Film AG. sowie durch einen Organvertrag mit dieser verbunden, so daß die UTB. in Wahrheit eine Mantelgesellschaft ist und sämtliche Vermögensveränderungen über die Bilanz der Muttergesellschaft laufen. Neben der 100prozentigen Beteiligung sind die sonstigen Spielarten kapitalmäßiger Beherrschung zu erwähnen, bei denen nicht ohne weiteres zu ersehen ist, ob sie zur Bildung eines Gesamtunternehmens oder zu einer Unternehmensgruppe führten. Nicht weniger wichtig und verbreitet als direkte Mehrheits- und Minderheitsbeteiligungen bei Theatergesellschaften sind die auch in der Filmwirtschaft ausgebildeten indirekten Kontrollen mittels Verschachtelungssystem, statuarischer Bestimmungen oder Verknüpfungen von Beteiligungen und einschlägigen Verträgen. Aber auch die kapitalmäßige Beherrschung durch Kreditierung und Verschuldung darf nicht unerwähnt bleiben. Mag der Kredit als Kontrollmittel in der Filmwirtschaft auch nicht in dem Maße wie in anderen Branchen (früher z. B. im Verhältnis von Brauerei und Schankwirtschaft) eingesetzt werden, so sind doch auch hier Fälle dieser Art bekannt. Die amerikanische Invasion im französischen Filmtheaterpark während des Weltkrieges (1917) nahm so ihren Weg über die Verschuldung des französischen Kinobesitzes gegenüber dem amerikanischen Verleih. Die Ufa wiederum beteiligte sich an der 1921 gegründeten „Ufa-Lichtspiele GmbH.", Dortmund, nur zu 25 Prozent (Stammkapital: 20 000 RM.), verpflichtete sich diese Gesellschaft aber darüber hinaus nicht nur durch einen Filmlieferungsvertrag, sondern auch durch ein größeres Darlehen. Wie weit die Unternehmenszusammenfassung auf Grund des Beteiligungssystems bereits gediehen ist, mag — wenn auch Deutschland in der kapitalistischen Verflechtung innerhalb der Filmwirtschaft gegenüber den angelsächsischen Ländern stark zurückbleibt — an der Ufa als Beispiel für die vertikalen Konzerne, an einem bekannten Berliner Theaterkonzern als Beispiel für horizontale Zusammenschlüsse erläutert werden. Die Universum-Film AG., zugleich Produktionsfirma und Dachgesellschaft, erfaßt als letztere, laut Geschäftsbericht 1935/36 (s. 6), 47 Tochter- und Beteiligungsgesellschaften. Unter den Tochtergesellschaften, deren Anteile zu 100 Prozent im Besitze der Muttergesellschaft sich befinden, sind als wichtigste die Aktiengesellschaft für Filmfabrikation (Kopieranstalt), die Ufa-Filmverleih GmbH., die Ufa-Handelsgesellschaft mbH., die Ufaton-Verlagsgesellschafts mbH., die Wiener Boheme Verlag GmbH. und die Ufa-Theater-Betriebs GmbH. zu nennen. Die UTB. besonders, weil sie die Theaterbetriebsgesellschaft des Unternehmens ist und in ihr die 83 sogen. „Eigenen Theater" zusammengefaßt sind. Daneben zählt der deutsche Filmpark der Ufa noch 27 Beteiligungstheater, die auf 9 aktive Beteiligungsgesellschaften entfallen. Von diesen wiederum stehen 8 Gesellschaften in direktem Verhältnis zur Muttergesellschaft, während das Stuttgarter Universum mittelbar über die Schwäbische Urania GmbH. Stuttgart beherrscht wird und die Vereinigte Kukuk-Exzelsior-Stern Neukölln eine IG. ist, die von 3 Gesellschaften mbH., an denen die Ufa beteiligt ist, getragen wird. Dieser

Tab. 17: Theatergesellschaften und Theater der Ufa

Jahr	Theatergesellschaften	Theater	100% beherrschte Gesellschaften	Eigene Theater	Beteiligungsgesellschaften	Beteiligungstheater
1918	22	59	14	44	8	15
1921	31	67	15	37	16	30
1925	18	101	4	73	14	28
1928	13	102	3	77	10	25
1931	14	97	2	69	12	28
1934	13	97	1	68	12	29
1936	10	110	1	83	9	27

gegenüber früher vereinfachte Konzernaufbau entstammt im wesentlichen dem Jahr 1925, wo nämlich die eigenen Theater, d. h. die Theater derjenigen Gesellschaften, deren Anteile damals sämtlich im Besitz der Muttergesellschaft waren, in die UTB. eingeschlossen wurden. Die Technik des Beteiligungssystems wird nicht nur bei den vertikalen Großunternehmen, sondern auch bei horizontalen Zusammenschlüssen mitunter virtuos gehandhabt. Dafür war in Deutschland ehedem die Verschachtelung des norddeutschen Hagen- und Sander-Konzerns, der seit Frühjahr 1918 in den Unternehmensbereich der Ufa gerückt ist, ebenso ein Beispiel, wie es heute u. a. der Berliner Lemke-Konzern ist. Dessen 15 Berliner Filmtheater — Atrium, an dem Lemke mit Staar zur Hälfte beteiligt ist und dessen Verwaltung mit der jetzigen Spielzeit auch auf ihn übergegangen ist, noch nicht miteinberechnet — verteilen sich auf nicht weniger als 8 Gesellschaften. Während Lemke bei dreien die Mehrheitsbeteiligung auf sich vereinigt, ist er bei ebenfalls dreien zur Hälfte und bei den restlichen zwei Gesellschaften nur minderheitsbeteiligt, ohne daß deren Theater aus dem Gesamtunternehmen herausfielen. Gerade hier zeigt sich, wie schwer die Entscheidung darüber ist, ob ein Theater als einem mehrbetrieblichen Unternehmen zugehörig anzusehen ist oder ob eine Gruppenbildung vorliegt. Der Öffentlichkeit oft nicht bekannte vertragliche Verhältnisse sind hier ebenso von Gewicht und Bedeutung wie auch die Persönlichkeit des Gesellschafters selbst.

Die Pacht spielt als juristisches Mittel beim Konzernaufbau eine große und kleine Rolle zugleich. Sie ist einmal, in Deutschland wie im Ausland, eine der wesentlichsten rechtlichen Grundlagen des Filmtheaterbetriebes überhaupt. Die Filmtheaterbesitzer sind meist nicht Eigentümer ihrer Betriebe, sondern haben die Räumlichkeiten, mitunter auch das Inventar gepachtet. In den Großstädten und bei den Großtheatern sind es oft Grundstücks- und sog. Immobiliengesellschaften, die in langfristiger Pacht und bei Fest- aber auch Prozentualabschluß die Theatergebäude und -einrichtungen und damit den Theaterbesitzern die Produktionsmittel stellen. Daß das Pachtsystem derart stark gerade im Filmtheatergewerbe vorherrscht, mag

in dem Wunsch des Filmtheaterbesitzers nach einer gewissen Freizügigkeit begründet sein, dann aber auch in der Notwendigkeit, die der Filmwirtschaft zugänglichen Kapitalien dem Filmgeschäft selbst zuzuführen, nicht aber in Häuserkomplexen anzulegen. Etwa $^{7}/_{10}$ der deutschen Filmtheater sind deshalb Pachtbetriebe; unter ihnen besonders die großstädtischen Großtheater, während in der Provinz und auf dem Land schon eher Eigentum an den Theaterräumlichkeiten zu finden ist. Selbst von den Theatern der Ufa sind nur 24 oder 22,4 Prozent im Eigentum der Universum-Film AG oder ihrer Beteiligungsgesellschaften, die Mehrzahl der Betriebe, darunter sämtliche Berliner Schaufenstertheater sind dagegen langfristig gepachtet. Etwas anderes ist jedoch die Pacht von Theaterräumlichkeiten, etwas anderes die von laufenden Theaterbetrieben. Pacht- und Betriebsführungsverträge, die einer Bewirtschaftung fremder Unternehmen gleichkommen oder diese mehr oder weniger in den eigenen Unternehmensbereich hineinrücken, liegen jenseits der geschilderten Pachtverhältnisse und können neben der Pachtung von Theatergebäuden usw. einherlaufen. So wurden 1921 die Hamburger Kammerlichtspiele, ein Pachttheater des der Ufa 100prozentig zugehörigen Henschelkonzerns, an eine andere Hamburger Theaterbetriebsgesellschaft weiterverpachtet. Ebenso läuft noch jetzt zwischen einer der Beteiligungsgesellschaften der Ufa, der Schwäbischen Urania GmbH. Stuttgart und der Stuttgarter Film GmbH., an der wiederum die Schwäbische Urania beteiligt ist, ein Betriebsführungsvertrag, wonach die Schwäbische Urania ein Pachttheater der Stuttgarter Film GmbH. auf deren Rechnung führt.

Neben den Betriebsführungsverträgen werden auch sonstige vertragliche Abmachungen für die Unternehmensverflechtung eingesetzt. Sie reichen inhaltlich bei vertikaler Konzentration von den oft langfristigen Lieferungsverträgen, die die Filmversorgung durch ein Unternehmen sichern und die Konkurrenz ausschließen sollen (Exklusivverträge des Nordisc-Konzerns mit deutschen Filmtheaterbesitzern), über ähnliche Abmachungen, durch die ein Theaterbetrieb zum Uraufführungstheater eines Produktions- oder Verleihunternehmens bestimmt wird, bis zu den sog. Regieverträgen, wie sie die Ufa kennt. Hier hat nämlich die UTB. als Theaterbetriebsgesellschaft des Konzerns mit einer Anzahl deutscher Theater Abmachungen getroffen, auf Grund deren die Theaterbesitzer berechtigt sind, sich filmpolitische, betriebswirtschaftliche, rechtliche und steuerfachmännische Ratschläge einzuholen. Den Ufa-Filmen ist dafür eine gewisse Sonderstellung in den Programmen der Regietheater eingeräumt, ohne daß sie jedoch — bei der derzeitigen Marktlage ohnehin eine Unmöglichkeit — darin beherrschend wären. Ketten die Exklusivverträge die Theater sehr fest an die Unternehmen der Vorstufe, so ist es bei so lockeren Bindungen wie bei den Regieverträgen fraglich, ob sich hier überhaupt noch von Gruppenbildung sprechen läßt. Die vertraglichen Abmachungen zwischen Theaterunternehmen erstrecken sich inhaltlich auf Vereinbarungen über den gemeinsamen Abschluß von Filmen, Preisabreden, Interessengemeinschaften zwecks

gemeinsamer Führung von Theatern und Gewinnkartelle. Wie weit nur vertraglich gebundene Unternehmungen in eine neue wirtschaftliche Einheit aufgehen, ist nur von Fall zu Fall zu entscheiden.

Noch schwerer feststellbar und in ihrer wirtschaftlichen Tragweite interpretierbar sind jedoch jene *personellen Verbindungen*, die sich von Unternehmen zu Unternehmen spinnen und so deren Gleichschaltung sichern können. Selbst ohne weitgehende Beteiligungen schuf sich ehedem (1925—1928) die National-Film AG. ein Theaternetz in der Provinz, indem sie die Verwaltung ihrer Verleihfilialen Theaterbesitzern anvertraute. Ebenso kontrollierte die Emelka Theater, die juristisch im Besitz ihrer Vorstandsmitglieder waren. Kleinere mehrbetriebliche Theaterunternehmen entstanden oft dadurch, daß der Inhaber eines Theaters von den Besitzern mehrerer anderer, ohne irgendwelche Besitzrechte zu genießen, zum Geschäftsführer, im Angestelltenverhältnis, bestellt wurde. Solche Theaterketten waren in Deutschland vor 1933 nicht gerade selten, ihre Bildung ist jedoch heute durch die Bestimmung, daß der RFK. Fachgruppe Filmtheater nur Filmtheaterinhaber angehören können, begrüßenswerterweise erschwert.

Neben den rechtlich fundierten Unternehmenszusammenschlüssen, wie wir sie in juristisch einheitlichem Unternehmungsaufbau, Beteiligungen und Verträgen vorfanden, dürfen schließlich auch jene Fälle nicht vergessen werden, die ohne einen konkreten rechtlichen Niederschlag zu finden, dieselben wirtschaftlichen Wirkungen haben können. Mündliche Abreden zwischen Theaterbesitzern, denen keine vertraglichen Abmachungen zugrunde liegen, ermöglichen mitunter ebenfalls eine gemeinsame Front gegenüber Verleih oder Besuchern. Aber auch *familiäre Bande* geben die Grundlage für Konzentrationserscheinungen ab. Sind die Theater auf Familienmitglieder verteilt, so kann dies in der wirtschaftlichen Auswirkung durchaus gleichbedeutend mit einem mehrbetrieblichen Unternehmen sein. Besonders dann, wenn auf die Ehegatten gesondert rechtlich-formell die Inhaberschaft einzelner Theater entfällt (früherer Aufbau des Berliner Thomaskonzerns).

*

Die rechtlichen Formen, deren sich die Konzentrationsbewegung bedient, sind also äußerst vielfältig. Keine aber von ihnen — sieht man vom juristisch einheitlichen Unternehmensaufbau ab — ist einer der Konzentrationsarten eindeutig zuzuweisen. Vielmehr kann, wie immer wieder zu betonen, dieselbe juristische Form zur Bildung eines mehrbetrieblichen Unternehmens, einer Unternehmensgruppe oder einer Förderungsgemeinschaft eingesetzt werden. So geben die juristischen Formen keine verbindlichen Grenzmarken für eine reinliche Unterscheidung der Konzentrationsarten ab. Ebensowenig allerdings der *organisatorische Aufbau* der Unternehmenszusammenschlüsse. Unterscheiden zuweilen Juristen zwischen einem Unternehmensaufbau nach dem Grundsatz der Koordination und einem solchen nach dem

Grundsatz der Subordination[16], so sind gewiß die in einer Förderungsgemeinschaft zusammengeschlossenen sowie die von der Gruppenbildung erfaßten Unternehmen koordiniert, die Gesamtunternehmen können dagegen in ihrer Organisation das Subordinations- wie auch Koordinationsprinzip verwirklichen. Das Problem der Unternehmensstruktur ist also vorwiegend ein Problem des mehrbetrieblichen Unternehmens, das entweder zentralistisch oder dezentralistisch organisiert ist. Es wird hier sowohl bei der vertikalen wie horizontalen Konzentration aufgeworfen.

Die besondere organisatorische Aufgabe, die dabei einem vertikal aufgebauten Unternehmen gestellt ist, ist die Abstimmung der von ihm erfaßten verschiedenen Produktionsstufen aufeinander. Produktion und Verleih, vor allem aber Verleih und Theaterpark gilt es in das rechte, dem Unternehmenszweck angemessenste Verhältnis zu setzen. Ob hierbei der zentralistische oder dezentralistische Weg eingeschlagen wird, läßt sich jedoch weder aus den rechtlichen Grundlagen des Unternehmensaufbaus noch aus der Bilanzierungstechnik ersehen. Die vertikalen Großunternehmen sind fast alle mittels des Beteiligungssystems aufgebaut, so daß die Tochtergesellschaften als rechtlich selbständig, wenn auch mitunter nur als Mantelgesellschaften (Ufa) erhalten geblieben sind. Weiterhin lassen sich daraus, daß die Konzernaktiva und -passiva in einer einzigen Bilanz der Muttergesellschaft ausgewiesen werden oder das Vermögen in den Tochtergesellschaften selbst liegt, keine bindenden Rückschlüsse auf den Konzernaufbau ziehen. Der Emelka-Konzern konnte so in der Bilanz der Münchener Lichtspielkunst AG. als der Muttergesellschaft 1927 ein Theaterkonto von 413 156 RM. aufweisen. Das folgende Jahr brachte die Angliederung der Phöbus Film AG., die Umwandlung dieser Gesellschaft in die rechtlich selbständige Theaterabteilung des Konzerns (Emelka-Theater AG.) und die Übernahme aller Emelka-Theater, so daß das Theaterkonto aus der folgenden Bilanz der Münchener Lichtspielkunst AG. verschwand, die Beteiligungen aber von 168 918 RM. 1927 auf 5 387 679 RM 1928 emporschnellten. Die Ufa wiederum führt die Theatergebäude und -anlagen über die Bilanz der Universum-Film AG. sowie die Ausgaben und Einnahmen ihrer Theater, soweit sie nicht Beteiligungstheater, sondern der UTB. unterstellt sind, über die Gewinn- und Verlustrechnung der Muttergesellschaft. Dies, obwohl die Ufa Verleih und Theatergesellschaft in einem gar nicht engen Rahmen selbständig arbeiten läßt und bei der Emelka die zersplitterte Bilanzierung durchaus nicht Ausdruck eines auseinanderstrebenden Konzerns war. Ein streng zentralistischer Konzernaufbau, der die einzelnen Produktionsstufen straff aneinanderkettet, ist allerdings nur bei überragenden Unternehmenszusammenballungen und damit eigentlich nur in Amerika möglich. Nur wo die Produktionsbasis und die Verleihorganisation so ausgeweitet sind, daß sie einen Filmtheaterpark ausschließlich versorgen können, und wo zugleich der angegliederte Theaterpark wiederum so groß ist, daß sich hier die eigenen Filme voll

[16] S. Tschierschky, Kartell und Trust, 2. Auflage, Berlin-Leipzig 1932, S. 103.

amortisieren lassen, sind die Produktionsstufen restlos gleichzuschalten und zentralistisch aufeinanderauszurichten. Eine derartige Konzernweite haben aber niemals deutsche Konzerne, auch nicht die Ufa, erreicht. Mit ihrem durchschnittlichen jährlichen Verleihangebot von 30—40 Filmen kann sie weder ihre 110 deutschen Theater versorgen, noch sind diese dort voll auszuwerten. Schon deshalb mußte hier wie auch bei anderen deutschen Konzernen — trotz straffster Zusammenfassung innerhalb der einzelnen Produktionsstufen — diesen selbst weitgehende Dispositionsfreiheit gelassen werden. Gewiß werden bei einem derart aufgelockerten Verhältnis zwischen Verleih und Konzerntheatern Reibungen entstehen. Konzernproduktion und -verleih mögen beispielsweise auf das Abspielen auch eines schlechten eigenen Films zu besonders günstigen Terminen (Weihnachten usw.) drängen, die Theaterabteilung wird dagegen um des Besuches und der Ausnutzung der Theater willen den guten Film selbst der Konkurrenz vorziehen. Hier werden dann Entscheidungen notwendig, die der Unternehmensvorstand, der die Interessen der Produktionsstufen gegeneinander auszuwiegen hat, allein treffen kann. Ein lockeres Verhältnis der Unternehmensglieder zueinander macht also ebensowenig eine Zentralinstanz überflüssig, wie diese wiederum nicht auf ein gewisses Eigenleben der Produktionsstufen verzichten kann.

Bei einem mehrbetrieblichen Theaterunternehmen vor allem größeren Ausmaßes gilt es dagegen, die Grenzen zwischen Theaterzentrale und Einzeltheater richtig abzustecken. Neben Filmabschluß und Disposition sind es vorwiegend Buchhaltung und Finanzierung, die den Aufgabenkreis einer Filmtheaterzentrale und damit ihre Reichweite bestimmen. Die UTB., die einmal als Theaterabteilung eines vertikal aufgebauten Unternehmens, daneben aber in ihrem Aufbau als „Theaterkonzern" anzusehen ist, mag auch hier als Beispiel, und zwar in Buchhaltung und Kontrolle als zentralistisches dienen. Wie wohl bei den meisten Theaterkonzernen ist nämlich bei ihr die Buchhaltung sämtlicher Theater zentralisiert. Nicht nur die Konten der „Eigenen Theater" werden dort geführt, sondern auch die Bilanzen der Beteiligungsgesellschaften zentral nach einheitlichen Richtlinien aufgestellt. Darüber hinaus haben alle Theater der UTB. ihre Eingänge an die Zentrale zu überweisen, die von sich aus den größten Teil der Theaterausgaben bestreitet. Die Theaterzentrale ist also die eigentliche Finanzstation des Theaterparks und verrät damit einen zentralistischen Aufbau des Ganzen. Denn während die Buchhaltung ohnehin meist zentral geführt wird, läßt sich in der Finanzierung der von den einzelnen Theatern zu machenden Aufwendungen durchaus ein unmittelbarer, nicht über die Zentrale laufender Weg denken, so daß dieser nur die Überschüsse zugeführt würden. Vor allem aber ist es — sieht man von sonstiger Materialbeschaffung ab — die Filmversorgung, die zum Prüfstein der Unternehmensstruktur wird. Wer schließt ab und wer disponiert, das ist hier die Frage. Denn sowohl die Zentrale kann den Verleihabschluß für sämtliche ihr unterstehenden Theater tätigen, wie auch die einzelnen Theater oder Gruppen innerhalb des Unternehmens (meist

regionale Gruppierung) gesondert. Und entweder trifft die Zentrale die Terminierungen selbst oder sie überläßt sie den Einzeltheatern. Wäre das erste höchster Ausdruck einer zentralistischen Organisation, so das zweite einer weit vorgetriebenen Dezentralisation. Die Wirklichkeit, auch im Falle der UTB., beschreitet meist den Mittelweg. Die Zentrale übernimmt in der Regel den Gesamtabschluß, überläßt jedoch auch Sonderabschlüsse den Einzeltheatern, wenn sie auf Grund bestimmter beispielsweise örtlicher Verhältnisse (Monopolplatz) vorteilhafter abschließen können. Die Terminierungen dagegen verbleiben den Theatern, um den Kontakt mit dem örtlichen Markt nicht zu unterbrechen und weil schließlich nichts so sehr wie der Film mit seinem starken Risikomoment einem zentralen Einsatz widerstrebt. So wird jede Unternehmenzusammenballung zu einer gewissen Auflockerung gezwungen, die die aber bei einem mehrbetrieblichen Unternehmen an der Unternehmenseinheit selbst nicht zu rütteln braucht.

3. Die Antriebe

Wie bei jeder wirtschaftlichen Erscheinung können grundsätzlich auch bei der Zusammenschlußbewegung die Antriebe öffentlicher Art (Gesetze, Verordnungen, administrative Einwirkungen) sein oder der privaten Initiative entstammen. Von Ausnahmen, wie der Zerschlagung des Nordisc-Konzerns 1917, der sich daran anschließenden Ufagründung und der Verschmelzung der Phöbus-Film AG. mit dem Emelka-Konzern 1928 abgesehen, waren jedoch in Deutschland auf unserem Gebiet bisher noch keine öffentlichen Eingriffe, die direkt die Konzentrationsbewegung gefördert oder gehemmt hätten, zu verzeichnen. Einen Anfang bildet lediglich die Verordnung der RFK. vom 3. 9. 1935, nach der die Übernahme von weiteren Theatern durch Besitzer, die in einem Ort über 100 000 Einwohner mehr als 3 und insgesamt mehr als 5 Theater betreiben, genehmigungspflichtig ist und vom RFK.-Präsidenten nach freiem Ermessen versagt werden kann. Anders dagegen in Amerika, wo die gesetzlichen Bestimmungen die Konzentrationsbewegung zwar insgesamt nicht unterbanden, sie aber von der einen (Kartelle) zur anderen Art (Konzerne) abgleiten ließen. Ebenso besitzen die dortigen vertikal aufgebauten Großunternehmen, wegen der gefürchteten Abstempelung zu Trustgesellschaften, keine eigenen Theater, kontrollieren jedoch über Beteiligungen desto mehr. Weiter können die hinter den Unternehmenszusammenschlüssen stehenden Motive inhaltlich verschiedenster, beispielsweise politischer, künstlerischer, wirtschaftlicher Natur sein. Doch ist, sieht man wiederum von dem Auseinanderbrechen des Nordisc-Film-Konzerns und dem Entstehen der Ufa während des Krieges ab, die Konzentration im deutschen wie ausländischen Filmtheatergewerbe nur selten von außerwirtschaftlichen Faktoren beeinflußt worden. Es war vielmehr die privatwirtschaftliche Initiative, die hinter der Konzentrationsbewegung stand und in ihr stets ein Mittel suchte und fand, die Unternehmensrentabilität zu heben. Besonders in einer Branche wie dem Filmtheatergewerbe, das derart mit fixen Kosten und schwankenden Ein-

nahmen zu rechnen hat und deshalb äußerst krisenempfindlich ist, muß ja der Unternehmer Zusammenschlüsse anstreben, durch die er die Konkurrenzlage des Unternehmens verbessert (vertikale und horizontale Zusammenschlüsse) oder die Konkurrenz selbst ausschaltet (Kartellfunktion horizontaler Zusammenschlüsse), auf jeden Fall aber eine stetige Betriebsausnutzung erreicht. Hier sind also vorwiegend, aber nicht nur die Motive, die die Unternehmer zur Konzentration in ihren mannigfachen Spielarten antreiben und die wir im folgenden noch kurz streifen wollen, zu suchen.

*

Als Antriebe vertikaler Konzentration, mag sie nun von den Vorstufen oder den Filmtheatern her einsetzen, sind zu nennen:

1. Kreditpolitische Motive. Durch die Angliederung von Filmtheatern werden Unternehmen der Vorstufen, die gewöhnlich nur geringes Anlagevermögen aufweisen und deren Filmmaterial der Auswertung und damit dem Wert nach allzu dubios ist, kreditwürdiger (Theater als Realkreditunterlagen). Zugleich mag ein Geschäft für sicherer gehalten werden, dessen Gewicht auf die verschiedenen Produktionsstufen des Films verteilt wird.

2. Durch eine Verflechtung möglichst aller Produktionsstufen miteinander hofft man Verluste des einen Unternehmensgliedes durch Gewinne des anderen ausgleichen zu können (Rentabilitätsausgleich). Die vorjährigen Gewinnausfälle im deutschen Verleih, die durch die hohen Kosten der Filmherstellung bedingt sind, wurden so bei der Tobis durch die Lizenzerträge und bei der Ufa durch die Theatereinnahmen z. T. aufgewogen. Werden alle Produktionszweige von der Krise betroffen, so hat ein vertikal aufgebauter Konzern natürlich doppelt und dreifach darunter zu leiden.

3. können zu erwartende technisch-qualitative Vorteile die Konzentrationsbewegung von der Vor- wie Nachstufe her fördern. Produktion und heute besonders der Verleih als der Auftraggeber des Produzenten werden in den Filmtheaterpark eindringen, um den Kontakt mit dem Besucher zu halten und nach dessen Geschmack die Filmproduktion zu lenken. Da ihnen ferner an einer gelungenen Uraufführung als Reklame für ihre Filme gelegen ist, beziehen sie gerade die Großtheater, die in der Aufführungsfolge führend sind, in ihren Interessenbereich ein. Von den in der vorigen Spielzeit 14 Berliner Uraufführungstheatern gehörten 7, darunter sämtliche Schaufenstertheater um die Berliner Gedächtniskirche, der Ufa. Sind die Vorstufen an einer guten Herausbringung ihrer Filme interessiert, so die Theaterbesitzer an einer vorteilhaften Filmversorgung. Sie wollen durch vertikale Bindungen Qualifizierung, Pünktlichkeit und Regelmäßigkeit der Filmbelieferung sowie Terminierungsvergünstigungen erreichen.

Daneben aber auch, wie der im Herbst 1936 abgeschlossene Freundschaftsvertrag zwischen der Tobis-Syndikat und der NDLS. AG. bewies (Spielprämie), 4. eine durchgreifende Verbilligung. Sei es, daß der Theaterbesitzer bei einer Anlehnung an eine Verleihfirma eine Vorzugsstellung

in Höhe und Zahlungsbedingungen der Verleihgebühren erhält oder daß er weiterer kostspieliger Mühen, die der selbständige Filmtheaterbesitzer auf sich nehmen muß, enthoben ist. Auch für den Verleiher kann sich eine Verbindung mit dem Theaterbesitz verbilligend auswirken. Die Aufwendungen für Reklame und Akquisition der Verleihverträge sowie überhaupt die Handlungsunkosten werden eingeschränkt, der Delkredereposten schmilzt ein und damit der notwendige Risikozuschlag innerhalb der Verleihgebühren. Schließlich mögen sich für die intensiveren Zusammenschlüsse bei entsprechender Gesetzgebung steuerliche Vorteile ergeben. Rechnete doch Ott 1933 aus, daß „die Einzelunternehmen 12 500 RM., der Konzern aber nur 4000 RM. Umsatzsteuer (2 Prozent) bei einem Verleihumsatz von 300 000 RM. zahlen“ [17]. Auch nach dem deutschen Umsatzsteuergesetz vom 16. 10. 1934 ist eine juristische Person, die „dem Willen eines Unternehmens derart untergeordnet ist, daß sie keinen eigentlichen Willen hat“, kein Unternehmen und deshalb grundsätzlich nicht umsatzsteuerpflichtig (UStG. § 2), doch kann andererseits ein mehrstufiges Unternehmen zusätzlich besteuert werden (UStG. § 8).

5. Jenseits kostenmäßiger und qualitativer Vorteile, die die vertikale Konzentration bietet, bedeutet sie sehr oft ohne weiteres dank ihres Aufbaus eine Stärkung der Unternehmensposition gegenüber der aus- und inländischen Konkurrenz. Auch hierzu liefert die filmwirtschaftliche Entwicklung zahlreiche Beispiele, von denen wohl die interessantesten die Ausdehnung des Nordisc-Konzerns während des Krieges und die seiner Zerschlagung folgende Ufagründung sind. Die mit staatlicher Unterstützung Ende 1917 ebenfalls vertikal aufgebaute Ufa stellte nämlich eine machtvolle Gegenorganisation dar, die die deutschen Gesellschaften der Nordischen in sich aufsog und dadurch befähigt wurde, den deutschen Markt gegen Überfremdung zu schützen. Wie gern vertikale Konzerne eine solche Aufgabe übernehmen und wie gut sie sie bewältigen können, wird ferner durch die amerikanischen Verhältnisse beleuchtet. Konnten doch die großen amerikanischen Konzerne amtliche Zugeständnisse in der Filmeinfuhr jederzeit dadurch praktisch ungeschehen machen, daß sie die ausländischen Filme vom Spielplan der von ihnen kontrollierten zahlreichen Theater fernhielten. Daß vertikale Bindungen eingegangen werden, um gegen inländische Machtfaktoren ein Gegengewicht zu schaffen, wird in Deutschland u. a. durch die verschiedenen genossenschaftlichen Versuche bewiesen. So wurden die Beteiligungen der Syndikatgenossenschaft, in alter und neuer Form, damit begründet, daß es gelte, den „konzernfreien Theatern“ die gleichen Vergünstigungen in der Filmversorgung zu schaffen wie den Konzerntheatern, der beteiligten Verleihgesellschaft aber eine sichere Abspielbasis.

Damit war für sie 6. eine gewisse Marktunabhängigkeit als Anreiz zur Konzentration gegeben. Denn neben den Theaterbesitzern, die, um auch bei einer für sie ungünstigen Marktlage die Filmversorgung quantitativ und qualitativ auf-

[17] R. Ott, Rechnungswesen in der Filmwirtschaft. Berlin 1933. S. 99.

rechtzuerhalten, rückwärtige Verbindungen anknüpfen, sind es die Vorstufen, die sich durch Angliederung eines Filmtheaterparks einen stetigen Absatz sichern wollen. Sieht man von der Frühzeit des Films ab, wo sich insbesondere die Produzenten durch Errichtung von Theatern erst einen Abnehmerkreis zu schaffen hatten, so zielen jetzt Produktion und Verleih darauf ab, die Marktschwankungen auszuschalten. Allerdings gelingt eine so weitgehende Marktunabhängigkeit nur selten, weil die optimalen Betriebsgrößen der Vorstufen und des Filmtheaterparks sehr schwer aufeinander abstimmbar sind. Sie wurde bisher nur von wenigen amerikanischen Konzernen erreicht, die mitunter über einen Filmtheaterpark von 800—1000 Betrieben verfügten und deren Filmbedarf zudem weit geringer war als in Deutschland üblich, da infolge des großen amerikanischen Besucherreservoirs die Laufzeit der Filme auch in den Uraufführungstheatern länger und ihre Auswertung damit günstiger ist. Unter diesen Voraussetzungen können sich Optimum des Verleihabsatzes und Filmversorgung der Theater größenmäßig eher aufeinander einspielen. Die deutschen Konzerne sind demgegenüber von einer Marktunabhängigkeit stets weit entfernt gewesen. Dennoch sind — nimmt man das Uraufführungs- als Zusatzgeschäft aus — die Ufatheater, die jährlich immerhin 10 Prozent der deutschen Filmtheaterbesucher aufnehmen, besonders bei guter Konjunktur eine breite Absatzbasis für die Ufaproduktion, durch die der Rückfluß eines Teils der Produktions- und Verleihunkosten von vornherein sichergestellt ist.

Schließlich und 7. will man durch Zusammenfassung der 3 Produktionsstufen (Produktion, Handel, Filmtheater) in einem Unternehmen den sog. Handelsgewinn ausschalten oder besser sich selbst vorbehalten. Denn im letzten bedeutet ja die Handelsgewinnausschaltung nicht eine volkswirtschaftliche Kostensenkung, sondern nur eine Einkommensverschiebung, die sich allerdings für den Besucher verbilligend auswirken kann.

Entsprechend den geschilderten Motiven sind also als mögliche Vorteile einer vertikalen Konzentration zusammenfassend zu nennen: 1. Kreditpolitische Vorteile; 2. Rentabilitätsausgleich; 3. Technisch-qualitative Vorteile; 4. Verbilligung des gesamten Produktionsprozesses; 5. Stärkung der Unternehmensposition; 6. Mehr oder weniger weitgehende Marktunabhängigkeit; 7. Handelsgewinnausschaltung.

*

Die horizontale Konzentrationsbewegung, die zur Zusammenfassung von Theaterunternehmen oder von Betrieben zu einem Unternehmen führt, wird wiederum von anderen, wenn auch oft ähnlichen Motiven angeregt:

1. Gerade in Zeiten stürmischen Aufstiegs des Kinogewerbes oder bei guter Konjunktur mag bei Unternehmern der Wunsch bestanden haben oder bestehen, durch großzügigen Kapitaleinsatz in der Filmtheaterbranche zu erwartende Gewinne für sich abzuschöpfen. So wurden in den angelsächsischen Ländern mehr, in Deutschland weniger Gesellschaften gegründet, die das Theatergeschäft zum alleinigen

Unternehmensgegenstand erhoben und vor allem die größeren Städte mit einem Netz von Theatern überzogen. In Deutschland war es u. a. die 1905 zu Frankfurt gegründete „Allgemeine Kinematographen GmbH." und spätere Projektions AG. Union, die in allen größeren Städten Deutschlands Kinos errichtete. Hier zeichnet sich der Aufbau solcher Theater-Konzerne ab, deren Theater nach dem Grundsatz des Risikoausgleichs meist örtlich, oft aber auch nach Betriebsgröße, Aufführungsfolge und so der Kaufkraft der Besucherschichten entsprechend verteilt sind. Dadurch kann es ihnen ebenso wie einem vertikal aufgebauten Unternehmen gelingen, die Verluste des einen Betriebes durch die Gewinne eines anderen auszugleichen; vorausgesetzt, daß nicht alle Gegenden und sozialen Schichten von einer Krise gleich stark erfaßt werden.

2. will der Unternehmer der Vorteile einer rationelleren inneren Betriebsgestaltung teilhaftig werden. Allerdings läßt sich hier weniger von einem Motiv zur, als einer weiteren Folge der horizontalen Konzentration sprechen. Um so eher als einer Rationalisierung, die in anderen Branchen einer Zusammenlegung von Kleinbetrieben zu einem Großbetrieb gleichkommt, hier enge Grenzen gesetzt sind. Schon wegen der Konsumorientierung des Filmtheaterbetriebes wird eine Theaterzusammenfassung zu diesem Zweck wenig erfolgreich sein, wenn auch aus kleineren Orten besonders in Krisenzeiten Theatervereinigungen gemeldet werden mit dem Ziel, ein Theater vorübergehend zu schließen, um die Nachfrage auf ein anderes zu konzentrieren. Da zudem bei einer solchen Betriebsschließung hohe fixe Kosten weiterlaufen, wird auf diese Weise das Verhältnis von Kosten und Erlös kaum günstiger zu stellen sein. Die mit der horizontalen Konzentration einhergehenden Rationalisierungsmöglichkeiten beschränken sich daher im wesentlichen auf folgendes: Planmäßige Leitung und damit verbunden, besonders wenn die Theater in einem Ort angesiedelt, Einsparungen am kaufmännischen Apparat und an der Reklame. Ferner ist, auch hier lokale Zusammenballung vorausgesetzt, ein gewisser Spielraum für den Filmeinsatz gegeben, der nicht nur für die Stellung des Theaterbesitzers gegenüber dem Verleiher von Bedeutung ist, sondern auch für die Theaterführung. Bei örtlich nahe gelegenen Theatern eines Konzerns kann den einzelnen Betrieben durch Spezialisierung auf bestimmte Filmtypen eine eigene Note verliehen werden (z. B. Berliner Marmorhaus als ausschließlich fremdsprachiges Uraufführungstheater unter den Ufa-Uraufführungstheatern). Die gemeinsame Lagerung, beispielsweise des Filmmaterials, fällt dagegen wenig rationalisierend ins Gewicht. Nur zur Zeit des Stummfilms mag ein für mehrere Theater gemeinsames Notenlager sich merkbar verbilligend ausgewirkt haben.

Wirtschaftlich ausschlaggebender als die der horizontalen Verflechtung folgenden inner- und zwischenbetrieblichen Vorteile ist 3. die vom Theaterbesitzer angestrebte günstigere Marktstellung gegenüber dem Verleiher und dem Besucher. Dem Verleiher gegenüber erreicht sie eine Theaterbesitzergenossenschaft oder ein mehrbetriebliches Unternehmen einmal durch Großabnahme. Die Bezieher erzwingen sich hier im Preis und in den sonsti-

gen Lieferungs- und Zahlungsbedingungen eine Vorzugsstellung, weil der Verleiher ihren Ausfall besonders geschäftlich zu verspüren bekommt. Ein anderes Druckmittel ist der Filmeinsatz; ist es doch einem mehrbetrieblichen Unternehmen möglich, Filme eines ihm nicht gefügigen Verleihers — sofern dies nicht durch den Bestellschein ausgeschlossen ist — in einem kassenmäßig schlechten Haus abzuspielen. Großunternehmen halten selbst unrentable Theater oft deshalb, um hier die Nieten einer Verleihstaffel, die insgesamt übernommen wird, zu terminieren. Die stärkste Stellung gegenüber dem Verleiher, die einem Einkaufsmonopol gleichkommt, haben jedoch die sog. Monopoltheater inne. Nehmen die Theater, die innerhalb eines Ortsbereiches ohne Konkurrenz sind, ohne weiteres eine derartige Position ein, so erreichen die im Wettbewerb stehenden Theater dies Ziel nur, indem sie die konkurrierenden Betriebe ganz aufsaugen oder mit deren Inhaber zu den Filmeinkauf regelnden Abreden kommen. Auch 2 und 3 betriebliche Theaterunternehmen sind dann, wenn sie einen Monopolplatz innehaben, in der Lage, dem Verleiher bei Drohung der Nichtabnahme Lieferungs- und Zahlungsbedingungen zu diktieren. Wie weit der Verleiher einer solchen Monopolstellung gegenüber machtlos ist, ist natürlich auch von der gesamten filmwirtschaftlichen Lage abhängig. Es spricht einmal die Marktsituation mit, da bei einer Filmverknappung die Initiative an den Verleiher übergeht. Ferner ist es von Einfluß, ob Organisationen der Verleiher bestehen, durch die gegen die Theaterbesitzer Liefersperren verhängt werden können. Schließlich ist die Wirksamkeit einer Monopolstellung auch durch die amtliche Stellungnahme dazu, mag sie sich in Gesetzen, administrativen Entscheidungen oder gerichtlichen Urteilen äußern, bedingt. So hat die RFK. mit ihrer Anordnung zur Sicherung angemessener Filmerträgnisse vom 8. 8. 1936 den Monopoltheatern den prozentualen Abschluß mit den Verleihern vorgeschrieben, da erfahrungsgemäß bei Festabschluß die Verleihgebühren einem stärkeren Druck seitens der Theaterbesitzer ausgesetzt sind. Mit der wirtschaftlichen und örtlichen Zusammenfassung mehrerer Theater in einer Hand verbindet sich aber nicht nur eine vorteilhafte Stellung dem Verleiher, sondern ebenso dem Besucher gegenüber. Zum Einkaufsmonopol kommt, wegen der beschränkten Ausweichmöglichkeiten zu einer entfernteren Konkurrenz, das Verkaufsmonopol hinzu. Gerade in Krisenzeiten, wo der Wettbewerb zwischen den Theatern mit Preisunterbietungen, Zweischlagerprogramm und Vergünstigungen ausgefochten wird, mag deshalb eine Aufsaugung der Konkurrenz und der Zusammenschluß mehrerer Betriebe zu einem Unternehmen verlockend erscheinen, da sich so das Preisniveau heben, die Leistungen mengenmäßig vermindern (Einschlagerprogramm) und das Zugabewesen beseitigen, kurz eine Wettbewerbsregelung finden läßt, die schwer zu durchbrechen ist. Der hiervon ausgehende Anreiz wird stark beschränkt, wenn durch eine allgemeine Konkurrenzordnung, wie sie in Deutschland seitens der RFK. erfolgte, derartige privatwirtschaftliche Regelungen gegenstandslos sind.

Die Vorteile, die die horizontale Konzentration bieten kann, sind damit zusammengefaßt folgende: 1. Rentabilitätsausgleich bei örtlich, größenmäßig und aufführungstechnisch gestreuten Theatern; 2. Innerbetrieblich: a) Gemeinsame Lagerung (wenig bedeutsam), b) Rationalisierung des kaufmännischen Apparates, c) Spielraum beim Filmeinsatz, Konzentration auf die besten Betriebe (beschränkt durchführbar); 3. Marktmäßig: a) Günstige Marktstellung gegenüber dem Verleih (Großabnahme, Filmeinsatz, Einkaufsmonopol), b) Günstige Marktstellung gegenüber dem Besucher (Verkaufsmonopol).

*

Welches Motiv bei der vertikalen oder horizontalen Konzentration in den einzelnen Entwicklungsphasen vorherrscht, in welchem Ausmaß die Vorteile der Zusammenschlußbewegung wirksam werden und welche der Konzentrationsarten bevorzugt wird, läßt sich nur bei Kenntnis der jeweilig gelagerten Verhältnisse bestimmen. Die teils schon geschilderten Umstände, von denen Anlässe, Ausmaß und Arten der Konzentrationsbewegung fernerhin beeinflußt werden, sind dabei diese:

1. Entwicklungsstand der Filmwirtschaft. In Zeiten des ersten stürmischen Auftriebes der Filmwirtschaft werden sich beispielsweise die Vorstufen Theater angliedern, um sich überhaupt erst einen Markt zu schaffen. Zugleich ergeben sich gerade dann, solange die Handelsstufe noch nicht entwickelt, direkte Verbindungen zwischen Produktion und Theater. Mehrbetriebliche Theaterunternehmen werden wiederum vor allem gegründet, um sich an zu erwartenden finanziellen Erfolgen zu beteiligen. Sind dagegen die Produktionsstufen ausgebaut oder gar mit Unternehmen übersetzt, so werden eher jene anderen Motive, die eine günstigere Unternehmensposition oder eine Wettbewerbsausschaltung anstreben, wirksam. An Stelle von Theaterneugründungen tritt gerade auch die Übernahme schon bestehender Filmtheater.

Nicht weniger entscheidend sind 2. die kurzfristigen Marktveränderungen. Mag in Zeiten guter Konjunktur im allgemeinen die Konzentrationsbewegung abebben, so wird sie von der Krise desto mehr gefördert. Die Tendenz zur Marktausschaltung, gehe sie nun von den Vorstufen oder den Filmtheatern aus, setzt zumeist eine ungünstige Marktsituation voraus. Ebenso wiegen gerade dann die Vorteile, die die horizontalen Zusammenschlüsse auf dem Ein- und Verkaufsmarkt bieten.

Daß das Vorhandensein von Organisationen innerhalb der Produktionsstufen zu Gegenorganisationen und damit 3. zu Unternehmenszusammenschlüssen führen kann, wurde schon erwähnt. Zugleich ist aber auch die Tatsache, daß sich innerhalb des Filmtheatergewerbes eine der Konzentrationsarten durchgesetzt hat, hemmend für die Entwicklung der anderen. Eine geglückte allgemeine Wettbewerbsregelung wird das Interesse an Sonderabmachungen und Unternehmenszusammenschlüssen zu diesem Zwecke beeinträchtigen und umgekehrt.

Ob ferner vor allem Organisationen lockerer, meist vertraglicher Art oder Zusammenschlüsse auf Grund des Besitzes oder

der Beteiligung eingesetzt werden, ist 4. durch die allgemeine Lage einer Volkswirtschaft, in die ja auch die Filmwirtschaft eingebettet ist, durch deren Kapitalreichtum oder -mangel bedingt. Dieser Faktor ist besonders bei aufstrebender Entwicklung der Branche für die Gründung von Theaterkonzernen bestimmend. Ihre Anzahl mußte in Deutschland beschränkt bleiben, weil die deutschen Finanzkreise im Gegensatz zu den angelsächsischen vor allem in der Vorkriegszeit nur schwer zum Kapitaleinsatz in der Filmwirtschaft zu bewegen waren.

5. kann schließlich das Bestehen gesetzlicher Regelungen die Zusammenschlußbewegung fördern oder, was weit mehr der Fall, hemmen. Das berühmteste Beispiel für eine direkte Beeinflussung ist und bleibt die amerikanische Gesetzgebung, die, wie schon gesagt wurde, auch die amerikanische Filmwirtschaft von der Kartellierung zur Vertrustung abdrängte. Ebenso ist mit der ebenfalls schon erwähnten Anordnung der RFK. „Zum Schutze der Klein- und Mittelbetriebe" vom 3. 9. 1935 dem RFK.-Präsidenten eine Handhabe gegeben, das Konzentrationstempo im deutschen Filmtheatergewerbe zu regulieren. Indirekte Einwirkungen liegen vor in amtlichen Maßnahmen, die beispielsweise Ziele der Konzentrationsbewegung wie die Wettbewerbsregelung vorwegnehmen, die Erreichung anderer wie die Monopolstellung gegenüber dem Verleih erschweren (Verbot des Festabschlusses bei Konzerntheatern) oder durch Konzessionierung Theaterneugründungen von Konzernen unmöglich machen, zugleich aber auch dadurch, daß ein solches Investitionsverbot die Konkurrenzausschaltung erleichtert, zu Zusammenschlüssen anregen.

Nur unter Einberechnung dieser in dem einen oder anderen Punkte noch zu ergänzenden Faktoren ist die Konzentrationsbewegung in ihren Triebkräften, ihrem Verlauf, und ihrer Eigenart sinngemäß zu erfassen. Sie bilden den Hintergrund, auf dem das Bild der deutschen Konzentrationsbewegung zu entrollen ist.

4. Entwicklung und Stand der Zusammenschlußbewegung im deutschen Filmtheaterpark

Vorbemerkung: Quellen und Art der Erfassung

Eine Darstellung der Zusammenschlußbewegung im deutschen Filmtheaterpark begegnet den größten Materialschwierigkeiten. Literatur darüber ist nicht vorhanden, statistische Erhebungen über die Konzentrationserscheinungen lagen bisher nicht vor. Die allgemeine Betriebszählung des Statistischen Reichsamtes von 1925, die von den Theatern (Betriebe der Filmvorführung) als örtlichen Einheiten ausging, zerlegte diese zwar zu technischen und faßte sie zu Wirtschaftseinheiten zusammen, wurde aber damit den Filmtheaterkonzernen um so weniger gerecht, als auch sie bei dem juristischen Begriff der Firma haltmachte[18]. Daneben sind in

[18] Statistik des Deutschen Reiches, Band 413 I. Volks-, Berufs- und Betriebszählung vom 16. 6. 1925 (Gewerbl. Betriebszählung. Die gewerbl. Betriebe und Unternehmen im Deutschen Reich.) Berlin 1929.

Deutschland nur noch Teilstatistiken bekanntgeworden: Eine Zusammenstellung der Theater von 4 vertikal aufgebauten Konzernen im Jahre 1925 seitens des Zentralverbandes deutscher Verleiher[19]; eine Aufzählung der Unternehmen, die 1930 und 1931 in verschiedenen Sparten der Filmindustrie tätig waren[20]; eine ebenfalls von juristischen Merkmalen ausgehende Statistik der Berliner mehrbetrieblichen Unternehmen für dieselben Jahre und im selben Werk[21]. Die nachfolgende Darstellung mußte sich also im wesentlichen auf eigene Untersuchungen und Erhebungen stützen. Dabei wurden schon hinsichtlich der Materialreichhaltigkeit drei Etappen der Entwicklung unterschieden.

1 Die Vorkriegs- und Nachkriegszeit. Die Zusammenschlußbewegung während dieser Zeit war besonders schwer zu erfassen, weil fast jede materialmäßige Unterlage fehlte. Im allgemeinen konnte nur, seit 1907, die Lichtbildbühne zu Zwecken der Ermittlung herangezogen werden.

2. Die Nachkriegszeit. Für diese Epoche, die wir zeitlich nicht genau von der Ufagründung (Ende 1917) bis 1934 ansetzen, sind die Forschungsmöglichkeiten unvergleichlich größer. Es bildete sich eine filmwirtschaftliche Literatur heraus. Filmtageszeitungen boten reichhaltiges Material. Und vor allem konnten die von der LBB. von 1918—1935 Jahr für Jahr herausgegebenen Reichs-Kino-Adreßbücher für unsere Ermittlungen über den jeweiligen Stand der Zusammenschlußbewegung, soweit sie mit der Entwicklung mehrbetrieblicher Unternehmen in horizontalem oder vertikalem Aufbau zusammenfiel, eingesetzt werden. Allerdings waren die hier gemachten Angaben über die Besitzverhältnisse im deutschen Theaterpark oft lückenhaft, so daß die auf ihnen sich gründende Konzentrationsstatistik für die Jahre 1918, 1921, 1925, 1928, 1931 und 1934 (s. Tab. 18) problematisch werden mußte. Es wurde jedoch versucht, durch Vergleiche mit Bilanzen sowie Pressemeldungen Fehlerquellen zu beseitigen. Der Aufbau der Statistik stimmt im wesentlichen mit der für die Gegenwart unternommenen Konzentrationsstatistik überein, nur wurden hier die vertikal organisierten Unternehmen zugehörigen Filmtheater gesondert aufgeführt.

3. Für die Entwicklung seit 1934, die durch die Gründung der Reichsfilmkammer beeinflußt ist, sind die Unterlagen noch am ehesten zugänglich. Insbesondere war es uns möglich, auf Grund des bei der Fachgruppe Filmtheater der RFK. vorhandenen Kartothek- und sonstigen Materials in Gemeinschaft mit dem stellvertretenden Leiter der Fachgruppe Dr. Diedrich eine Statistik der mehrbetrieblichen Unternehmen des gegenwärtigen deutschen Filmtheaterparks (s. Tab. 19 und beigegebene Ausführungen) auszuarbeiten und so zahlenzeitmäßige Unterlagen über den gegenwärtigen Stand der Konzentrationsbewegung zu schaffen.

Schon durch die eben geschilderte, in den einzelnen Phasen verschiedene Fülle des sich bietenden Materials ist also

[19] Zentralverband der Filmverleiher, Handbuch der Filmverleiher, S. V. 1925. S. 28.
[20] LBB., Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin 1933, S. 62.
[21] LBB., Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin 1933, S. 388.

technisch eine Aufspaltung der Darstellung der Zusammenschlußbewegung im deutschen Filmtheatergewerbe, wie sie sich einmal in der Vorkriegs- und Kriegszeit, dann aber in der Nachkriegszeit vollzog, welchen Verlauf sie nach 1934 nahm und wie weit ihre heutige Ausbreitung reicht, geboten.

a) Die Zusammenschlußbewegung in der Vorkriegs- und Kriegszeit

Die erste bis etwa 1908 reichende stürmische Aufwärtsentwicklung des Filmtheatergewerbes in Deutschland stand einmal im Zeichen unorganischer Verbindungen, die sich aus der Hoffnung vieler Geschäftsleute auf hohe Gewinne dieser Branche ergaben. Vertikale Verflechtungen, soweit sie vorhanden waren, mußten notwendig, da sich eine deutsche Produktion noch nicht entwickelt hatte, über die deutschen Grenzen führen. Besonders die französischen Großfirmen wie Pathé Frères und Eclair mögen in der Frühzeit des Films, um sich einen deutschen Absatzmarkt zu schaffen, Theatergründungen in Deutschland vorgenommen haben. Bei den in den Jahren 1905—1908 als Einzelfirmen oder Gesellschaften zahlreich gegründeten Theaterunternehmen wurden auch in Deutschland, sofern Kaufleute und Kapitalisten großzügig in das Filmgeschäft einsteigen wollten, mehrbetriebliche Unternehmen bevorzugt. Die größte der damaligen deutschen Theatergesellschaften war die später als Projektions AG. Union bekannte, 1905 von Frankfurter Kaufleuten gegründete „Allgemeine Kinematographen Theater GmbH.". Ihre Theater fanden sich in der Folgezeit in allen größeren Städten Süd- und Westdeutschlands, aber auch im Ausland. Daß die Firma unter Umbenennung und Umwandlung in eine AG. 1910 eine Kapitalerhöhung auf 500 000 M. vornahm, ist für die stürmische Fortentwicklung des deutschen Filmtheatergewerbes in der damaligen Zeit bezeichnend. Für eine Entwicklung allerdings, die ihre damals abgesteckten Grenzen sehr bald erreicht hatte.

Denn schon 1908 war, unter zeitlichem Zusammenfallen mit der allgemeinen Wirtschaftskrise und durch diese wesentlich bedingt, die erste Gründungsperiode abgeschlossen. Der folgende Zeitabschnitt bis zum Ausbruch des großen Krieges brachte für die Filmtheater und darüber hinaus die gesamte Filmwirtschaft zwar wechselnde Marktlagen, insgesamt aber eine zerrüttete Marktsituation. Bereits 1908 stellte so die LBB. fest, daß „das Kinogeschäft seinen Höhepunkt erreicht habe"[22]. Trotzdem wurden die Neugründungen nicht eingedämmt, der dadurch entstehende ruinöse Wettbewerb aber mit z. T. auch aus der letzten Krise bekannten Mitteln wie häufiger Programmwechsel, Abspielen neuer Filme, besserer Ausstattung der Theater und sonstigen Zugaben ausgefochten. Auch bei den Vorstufen zeigten sich Krisenerscheinungen. Die Filmfabrikanten wie auch die Verleiher litten unter Überproduktion und einem Filmangebot, das nach dem Urteil der Fachpresse im umgekehrten Verhältnis zu den vorhandenen Absatzmöglichkeiten stand. Dazu kam der uns heute unsolid erscheinende Geschäftsverkehr zwischen Pro-

[22] LBB., 15. 10. 1908.

duktion und Verleih (Serienfilm im Gegensatz zum Monopolfilm) und zwischen Verleih und Theaterbesitzer (ebenfalls Serienfilm und Pendelsystem), der fernerhin die Filmerträge kürzen mußte. Es gelang nicht, diese Störungen durch allgemeine Regelungen zu beseitigen. Konventionen der Produzenten (Gründung des Pariser Filmfabrikantenverbandes 1909; Konvention von 1912), die Mindestpreise, Festsetzung von Verkaufsbedingungen und die Ausschließlichkeitsbelieferung vorsahen, scheiterten an der Opposition der Großfirmen, vor allem Pathé Frères. Der Verleih, in seinem Zweifrontenkrieg gegen Fabrikanten und Theaterbesitzer, hat nicht weniger die Kartellierung geplant (Plan einer Filmverleihgenossenschaft 1908; Gründung eines Verbandes der Filmverleiher 1910; Plan einer Zentralstelle zur Monopolisierung des Filmvertriebes 1911; Projekt eines Großverleihs — Filmindustrie AG. — 1911; Gründung eines Fachverbandes der Filmverleiher 1913), aber auch ebensowenig sie verwirklichen können. Deshalb mußte sich die Tendenz, in die Nachstufen vorzudringen, verstärken. Da eine eigene deutsche Produktion sich erst seit 1910 entwickelte, waren es vor allem ausländische Großunternehmen, die über die Errichtung eines eigenen Verleihs Verbindungen zu deutschen Theatergesellschaften suchten oder solche gründeten. Pathé Frères bereitete im September 1909, nachdem die Firma bereits zum direkten Verleih in Deutschland übergegangen war, die Gründung einer deutschen Pathé-Gesellschaft vor[23] und beteiligte sich, wenn auch der erstere Plan nicht verwirklicht wurde, an damals gerade zahlreichen aufschießenden rheinischen Theatergesellschaften. Ebenso beteiligte sich das französische Unternehmen Gaumont an deutschen Verleihfirmen wie Dentler, Braunschweig, oder Schilling, Köln, die ihrerseits Theater kontrollierten[24]. Gestützt auf amerikanisches Kapital errichtete die italienische Produktionsfirma Cines 1913 eine deutsche Cines-Theater AG., die Lichtspieltheater und 6 Kinovarietés, darunter das Theater am Nollendorfplatz als eines der größten deutschen Kinos, verwaltete. Aber auch die Verleiher, deren Einnahmen durch das gerade in der Krisenzeit eingerissene Pendelsystem gemindert wurden, drängten in den Filmtheaterpark. Die Braunschweiger Firma Dentler, die ihren Verleih und Theaterbesitz in gleicher Weise ausbaute, um sich dann, wie erwähnt, an ein ausländisches Unternehmen anzulehnen, sei hier als Beispiel genannt. — Im Filmtheatergewerbe selbst waren den hier ebenfalls angestrebten oder gar verwirklichten Interessenverbänden in ihrem zeitlichen Bestand wie in ihren Wirkungsmöglichkeiten kein größerer Erfolg als denen der anderen Filmsparten beschieden. Am ehesten noch den lokalen Theaterbesitzervereinigungen, deren erste 1909 in Wilhelmshaven gegründet wurde. Ein das gesamte Reichsgebiet umfassender Verband, selbst wenn er als Dachorganisation von Landesverbänden errichtet wurde, konnte sich dagegen in der Vorkriegszeit nicht für dauernd durchsetzen und die ihm anvertrauten Aufgaben keineswegs erfüllen. Dies gilt für den die örtlichen Verbände zusammen-

[23] LBB., 30. 9. 1909.
[24] Kayser, Die deutsche Film-Industrie (Diss.), Tübingen 1920, S. 53.

fassenden „Bund der Kinobesitzervereine Deutschlands“ (1910) ebenso wie für den „Schutzverband der Lichtspieltheaterbesitzer“ (1911), der alle Zweige der Filmindustrie umfaßte und sich gegen ein Verleihmonopol richten sollte, und schließlich der „Reichskinoverband“ (1913). Die Theater drängten deshalb zu örtlich zwar begrenzten, sachlich aber festeren Unternehmensverbindungen in vertikaler und horizontaler Richtung. Da auch öfters angeregte genossenschaftliche Projekte (1907: Gründung eines Vereins der Erstwochenspieler als Bezugsgenossenschaft großstädtischer Theaterbesitzer; 1909: Plan einer Filmleihgenossenschaft mißlangen), gliederten sich größere, meist mehrbetriebliche Theaterunternehmungen eigene Verleihinstitute an, um so die Filmversorgung weniger quantitativ als qualitativ sicherzustellen. War das Unternehmen kapitalkräftig genug, so konnte es schließlich seinen Geschäftsbereich auch auf die Produktion ausdehnen. Diesen Weg beschritt die Projektions A.G. Union. Das Unternehmen errichtete, nachdem es, unter Ausnutzung der kurzen Konjunktur von 1910 noch weitere Kinos in deutschen Großstädten, besonders Berlin eröffnet und damit seinen Theaterpark auf 22 Betriebe erweitert hatte[25], eine eigene Apparatebaufabrik (1911). 1912 beteiligte sie sich an einer „Internationalen Vertriebsgemeinschaft“. 1913 schließlich nahm sie, unter Verlegung des Firmensitzes nach Berlin, die Eigenproduktion (Errichtung eines Ateliers in Tempelhof) auf und verbreiterte ihre Produktionsgrundlage im folgenden Jahr durch Übernahme eines der ältesten deutschen Produzenten, der Vitaskop GmbH. Dieser Ausbau vollzog sich unter stetigen Kapitalerhöhungen. Betrug das Grundkapital 1910 0,5 Mill. M., so 1914 2,2 Mill. M. Mit der letzten Transaktion schien sich die Pagu übernommen zu haben und suchte deshalb Anlehnung an Pathé Frères (April 1914); mit der Folge, daß die Union-Filme über den Pathé-Verleih laufen, die Union-Theater aber den Pathé-Filmen offenstehen sollten. Der Weltkrieg ließ den Vertrag hinfällig werden. Ähnlich verlief die Entwicklung der „Deutschen Kinematographischen-Gesellschaft“, Köln, die 1912 18 Theater in Westdeutschland betrieb und ebenfalls ihre Geschäftsinteressen auf den Apparatebau und die Filmproduktion ausdehnte[26]. Mehrbetriebliche Theaterunternehmen entstanden während dieser Zeit weniger durch Neugründungen als durch Verbindung schon bestehender Betriebe. Damals setzte sich auch schon die Zusammenfassung örtlich nahegelegener Theater durch, weil sie die Position gegenüber dem entstehenden Verleih stärkte und den Wettbewerb um den Besucher ausschaltete.

Der Krieg brachte dann, so sehr auch Menschen aus der Heimat an die Front abgezogen wurden, keine ungünstige Entwicklung des Kinobesuches mit sich. Die Schwierigkeiten, mit denen die Theaterbesitzer zu kämpfen hatten, lagen weniger in mangelnder Nachfrage als vielmehr in der Filmversorgung. Sie waren unausbleiblich, bedenkt man, daß noch 1913 Deutschland mit nur 15 Prozent an der Deckung des deutschen Filmverbrauches beteiligt war. Zwar suchte man, nach Ausscheiden

[25] LBB., 21. 9. 1910.
[26] LBB., 9. 4. 1914.

der feindlichen Lieferanten, durch den Aufbau einer deutschen Produktion — 1914: 22, 1918: 109 Produzenten[27] — einen quantitativ und qualitativ gleichwertigen Ersatz zu schaffen, doch wurden derartige Bemühungen wiederum durch den deutschen Rohstoffmangel gestört. — Angesichts einer solchen für den Theaterbesitzer ungünstigen Marktlage gliederten sich größere Theaterunternehmen, wie beispielsweise 1915 der Hamburger Henschel-Konzern mit seinen 17 Theatern und 10 000 Sitzplätzen, einen Verleihbetrieb an[28]. Und deshalb konnte auch die dänische Nordisc-Film-Co. so leicht während des Krieges in den deutschen Filmtheaterpark eindringen. Ihr Ziel war dabei die Beherrschung des deutschen Filmmarktes und die Ausschaltung einer deutschen Produktion, ihr Mittel aber die Angliederung eigener Theater. Nachdem sie schon kurz vor dem Krieg über die Oliver-Film-GmbH. sich eine Produktionsgrundlage geschaffen und eine Reihe größerer Theater (so die jetzigen Kammerlichtspiele am Potsdamer Platz in Berlin) erworben hatte, errichtete sie 1915 einen Verleih unter der Firma Nordische Film Co. Zugleich ging sie, da die Pagu das Geschäftsjahr 1914/15 mit einem Verlust von 1,4 Mill M. abgeschlossen hatte und daher erneut finanzieller Anlehnung bedurfte, mit dieser im Juli 1915 einen Interessengemeinschaftsvertrag ein, wonach die Nordische die Union-Produktion in Verleih nahm und die Union-Theater der Oliver-Filmgesellschaft unterstellt wurden. Diese Transaktion, die einen Mitteleinsatz von angeblich 1 Mill. M. bar benötigte, ließ die Nordische in Deutschland zu einem Theaterbesitz kommen, der von ihr selbst nur mit 30 Theatern angegeben, von der LBB. aber schon anfangs auf 60 meist größere Betriebe geschätzt wurde[29]. Auf den Druck deutscher Fabrikanten und Verleiher hin erklärte sich zwar die Nordische dazu bereit, nicht mit den Theatern prozentual abzuschließen, durch keine langfristigen Verträge die Theaterbesitzer zu binden, in ihren Theatern auch Filme deutscher Produzenten zu spielen, verweigerte jedoch einen Verzicht auf weiteren Ausbau ihres Theaterparks. Sehr bald (Dezember 1915) gliederte sie sich vielmehr die Münchener Firma C. Gabriel an, die ihr neben einem Filmstock 7 Theater zuführte und beteiligte sich im folgenden Jahr an Theaterfirmen in Hagen, Stuttgart, Gelsenkirchen und Elberfeld[30]. Da es vor allem die größeren Theater waren, die die Nordische besaß oder kontrollierte, mußte ihrer Produktion notwendig ein weiter Vorsprung gegenüber der deutschen in der Auswertung gegeben sein. Ein Vorsprung aber auch im Kampf um die Nachspieltheater, die die Nordische mit ihren Filmen — infolge der hohen Amortisationsquote in den Erstaufführungstheatern — billig beliefern konnte. Dadurch gelang es der Nordischen einen großen Teil deutscher Nachspieltheater, ohne sie zu besitzen oder offen vertraglich zu binden, in ein Abhängigkeitsverhältnis zu zwingen. Nach der LBB. waren es

[27] Rohnstein, Beiträge zur wirtschaftl. Entwicklung der deutschen Film-Industrie (Diss.). Würzburg 1922. S. 32.
[28] LBB., 9. 7. 1916.
[29] LBB., 31. 7. 1915.
[30] LBB., 14. 10. 1916.

einmal die Hälfte[31], dann nur ein Drittel[32] und schließlich zwei Drittel aller deutscher Theater. Gestützt auf ein solches Übergewicht im deutschen Theaterpark eroberte sich das dänische Unternehmen eine unvergleichliche Machtposition innerhalb des deutschen Filmangebotes. Von den 1306 deutschen und ausländischen Filmen, die 1916 in Deutschland zur Aufführung kamen, entfielen 337 oder 25 Prozent auf den Nordisc-Konzern, ohne daß dadurch die Reichweite und Durchschlagskraft seiner Filme erfaßt wäre[33]. Erst mit der Ausdehnung des Filmeinfuhrverbotes (25. 2. 1916) auf die Produktion der Nordischen (15. 1. 1917) wurde deren Stellung auf dem deutschen Markt erschüttert, wurde ihr aber auch die Basis entzogen, von der sie damals aus, unter Erhöhung des Kapitals auf 8 Mill. Kronen im Geschäftsjahr 1917/18 (Kapital im Geschäftsjahr 1913/14: 2 Mill. Kronen), zur Expansion in andere Filmländer (wie Österreich, Ungarn, Schweiz und Holland) ansetzte. Die Übernahme der Nordisc-Tochtergesellschaften durch die Ufa 1918 war nur noch die Liquidation eines groß angelegten Trustversuches, der schon vordem als gescheitert anzusehen war. — Auch die horizontalen Unternehmensausdehnungen und -verflechtungen wurden in der Kriegszeit entsprechend der Marktlage weniger zur Ausschaltung des Wettbewerbs als vielmehr als Druckmittel gegenüber dem Verleih eingesetzt. Als solches wurde die Zusammenfassung der 5 größten Königsberger Theater in der Ostpreußischen Lichtspielhaus AG. (1917) in Verleiherkreisen und der Fachpresse angesehen[34], als solches auch die Übernahme der 4 Braunschweiger Theater durch die „Vereinigte Lichtspieltheater GmbH." (Dentler), die damit „ein völliges Monopol in Braunschweig" erreicht habe[35]. In Hamburg waren es wiederum lockere Unternehmensverbindungen (Ringe), die den angeschlossenen Theatern den Filmbezug erleichtern und verbilligen sollten. Neben einem Hansaring mit 17 Theatern nannte die LBB. 1916 einen St. Georgs-Ring, der 20 Hamburger Theater umfaßte, sich jedoch auch über den Stadtkreis ausdehnte[36]. Gerade gegen ihn wandten sich die seit demselben Jahr organisierten deutschen Verleiher. Die deutschen Verleihfirmen hatten sich nämlich, nachdem am 17. 8. 1916 der „Verein deutscher Filmfabrikanten" gegründet, am 26. 11. 1916 zum „Zentralverband der deutschen Filmverleiher" zusammengeschlossen. Mit dem Zweck, Pendelverbot und Lieferungsverbot gegen Theaterringe zu erzwingen, Mindestpreise für Filmmiete und Reklamematerial festzusetzen, einen Normalbestellschein und allgemeine Bezugsbedingungen zu schaffen, sowie Deutschland in Verleihbezirke aufzuteilen. Eine erste Antwort darauf war die im August 1917 gemachte Mitteilung, der St. Georg-Ring habe sich aufgelöst[37]. Eine andere aber die am 14. 8. 1917 erfolgte Gründung des „Reichsverbandes der deutschen Filmtheater e. V.", der nach seiner

[31] LBB., 31. 7. 1915.
[32] LBB., 14. 10. 1916.
[33] LBB., 17. 2. 1917.
[34] LBB., 13. 1. 1917.
[35] LBB., 28. 4. 1917.
[36] LBB., 26. 8. 1916.
[37] LBB., 4. 8. 1917.

Satzung 1. die gesamten Lichtspieltheaterbesitzer Deutschlands in einer Standesorganisation zusammenfassen, 2. sie bei der Pflege und Förderung ihrer Wirtschaftsführung unterstützen sollte. Unter letzterem aber verstand er nicht nur wirtschaftlichen und juristischen Einsatz für die Einzelmitglieder, nicht nur die Behandlung allgemeiner Fragen (Konzessionierung, Kommunalisierung, Zensur und Steuerfragen), sondern auch eine Betätigung, die es dem Zentralverband verbieten sollte, Lieferungs- und Zahlungsbedingungen einseitig vom Verleih her zu bestimmen. Damit waren in das Aufgabenprogramm des ersten deutschen Theaterverbandes auch Kartellfunktionen eingereiht.

b) Die Zusammenschlußbewegung in der Nachkriegszeit

Die Zusammenschlußbewegung der Nachkriegszeit ist durch zwei Etappen gekennzeichnet. In der ersten, die etwa 1927 ihren Höhepunkt erreichte und seitdem, wenn auch unter Schwankungen, abklang, wurde das deutsche Filmtheatergewerbe durch Verbindungen mit den Vorstufen, wie sie insbesondere in den vertikal aufgebauten Konzernen gegeben waren, beherrscht. In der zweiten dagegen drangen die mehrbetrieblichen Theaterunternehmen zahlenmäßig wie in der wirtschaftlichen Bedeutung vor. Bedingt waren derartige Änderungen der Konzentrationsrichtung vorwiegend durch Strukturwandlungen und wechselnde Marktlagen innerhalb der deutschen Filmwirtschaft.

Die Spanne von der Ufa-Gründung bis zum Tonfilmstart zeigte das deutsche Filmtheatergewerbe auf Expansionswegen, die allerdings durch die auch es bedrohende Inflation führten. Entsprechend der Ausweitung des Filmtheaterparks vollzog sich zugleich der Ausbau einer deutschen Produktion. Die Zahl der deutschen Produzenten wuchs, nachdem sie in der Krisenzeit ziemlich unverändert geblieben, auf 360 1922, sank zwar in den folgenden Jahren, betrug aber 1928 433[38]. Sie stellten 1923 253, 1926 185 und 1928 433 lange Spielfilme her. Den deutschen Filmen standen, da infolge des Übergangs vom Einfuhrverbot zum Kontingent — und weiterhin zum Kompensationssystem das Tor zur Welt immer mehr geöffnet wurde, 1923 164, 1926 302 und 1928 293 ausländische lange Spielfilme zur Seite[39]. Damit lag insgesamt mehr oder weniger ein Überangebot an langen Spielfilmen vor, das sich für den zwischen Produktion und Theater eingeschalteten Verleih um so schärfer auswirken mußte, als die daran beteiligten Verleihfirmen ebenfalls von 146 1918 auf 380 1922 angewachsen waren, bis 1927 zwar mehr als halbiert wurden (164), im folgenden Jahr jedoch wieder auf 194 anstiegen[40]. Aus dieser teils in der stürmischen Entwicklung, teils in den wechselvollen Marktlagen begründeten Aufblähung der deutschen Filmwirtschaft, zu der in der Krisenzeit allgemeine Krisenerscheinungen hinzutraten, ergab sich dann sehr oft ein unerfreuliches

38 Jahrbuch d. Film-Industrie 1933. Bln. 1933, S. 55.
39 Jason, Handbuch 1935/36, S. 136.
40 Jahrbuch d. Film-Industrie 1933, Bln. 1933, S. 55.

und unsolides Verhältnis zwischen den einzelnen Produktionsstufen. Auf diesem Hintergrund, der bis 1925 im wesentlichen wirtschaftliche Erschütterungen trotz und auch wegen des Aufbaues der Filmwirtschaft, seitdem aber eine Konjunktur, die in einem Filmüberangebot und damit wieder in einer Krisenlage der Vorstufen endete, aufwies, ist die Konzentrationsbewegung innerhalb des deutschen Filmtheaterparks einzuzeichnen.

An ihrem Anfang, soweit sie in vertikaler Richtung verlief, stand, ebenso wie am Anfang einer eigentlichen deutschen Filmwirtschaft überhaupt, die Ufa. Anlaß zu ihrer Gründung (18. 12. 1917), an der sich neben Großbanken, Industrie und Schiffahrt auch das Reich beteiligte, war die Übernahme des deutschen Filmmarktes durch die Nordische. Indem die Ufa die Beteiligungen an deren Konzerngesellschaften, denen der Messter-Gruppe und der Projektions AG. Union erwarb, umfaßte ihr Geschäftsbereich ähnlich dem Nordisc-Konzern sämtliche Sparten der Filmwirtschaft. Neben einer eigenen Produktionsgrundlage, die neben Messter insbesondere die Projektions AG. Union und die dazugehörige Vitaskop GmbH. bildeten, und einer Verleihorganisation, die sie von der Nordischen übernahm, umfaßte die Ufa einen großen Theaterpark, den man nach den Expansionserfahrungen der Nordischen als notwendig für ein aufstrebendes Produktions- und Verleihunternehmen ansah. Von der Nordischen fielen ihr sämtliche Uniontheater sowie Beteiligungen an Theatergesellschaften in Berlin und im Reich zu, von der Messter-Gruppe die Berliner Mozart-Lichtspiele, so daß sie nach der Eingliederung weiterer Theatergruppen (z. B. des norddeutschen Hagen- und Sander-Konzerns) 1918 bereits über einen Theaterbestand von 59 Betrieben verfügte, von denen sie 44 zu 100 Prozent beherrschte (s. Tab. 17). Die nächsten Jahre sahen dann durch Gründung oder Übernahme neuer Theater eine stetige Ausdehnung der Theaterinteressen der Ufa, die sich dabei vorwiegend auf großstädtische Großtheater bezogen. Vor allem besaß sie von Anfang an das Gros der Berliner Uraufführungstheater. In dieser Struktur ihres Theaterparks unterschied die Ufa sich weitgehend vom Dekla-Bioskop-Konzern, der ebenfalls in der ersten Nachkriegszeit entstand. 1917 erwarb nämlich Peter Häuser, der sich als Kinofachmann bereits einen Namen gemacht hatte, den Filmverleih der Bioskop (eine der deutschen Produktionsstammfirmen) sowie der Mitteldeutschen Monopolfilm GmbH., schloß mit der Deutschen Bioskopgesellschaft einen langfristigen Lieferungsvertrag und brachte in die Rheinische Lichtbild AG., die die Grundlagen des Konzerns abgeben sollte, 40 vor allem westdeutsche Theater ein [41]. Nachdem die Rheinische, unter Kapitalerhöhung von 5.5 Mill. M. auf 30 Mill. M., seit Dezember 1919 als Bioskop AG. firmierte, fusionierte sie 1920 mit der Dekla-Film AG., die ebenfalls alle Filmsparten umschloß, allerdings nur wenige Theater besaß. Der Theaterbesitz des Konzerns lag im wesentlichen in der Provinz. Den

[41] LBB., 19. 11. 1917.

10 Berliner Uraufführungstheatern der Ufa konnte er nur 2 entgegensetzen. Als die Dekla-Bioskop AG. Ende 1921 mit der Ufa fusioniert wurde, brachte sie dieser (laut Ufa-Rev.-Bericht) 22 Theater, darunter 6 mittlere in Berlin, die größeren dagegen in Westdeutschland ein. Jenseits der Ufa und fast im Gegensatz zu ihr wurde die Emelka, mit der Umwandlung der Münchener Lichtspielkunst GmbH. in eine AG. (Kapital 2 Mill. M.), als betont bayerisches Unternehmen 1919 begründet. Auch sie widmete sich von vornherein, wenn auch die Muttergesellschaft zuerst ausschließlich Produktionsfirma war, in ihren Tochtergesellschaften dem Theatergeschäft. Die Verbindung zum Filmtheatergewerbe war einmal über ihr Vorstandsmitglied Kraus, der in München noch heute mehrere wichtige Theater besitzt, gegeben, dann über die Südfilmhaus GmbH. Ffm., die als Genossenschaftsverleih ursprünglich von Theaterbesitzern gegründet war, die Südfilm AG., Ffm., mit der die Münchener Lichtspielkunst AG. zuerst mittels I.-G.-Vertrag, später aber auch durch 2/3 Mehrheitsbeteiligung verknüpft war, und schließlich die Bayerische Film GmbH. Gerade letztere Gesellschaft, die sich aus einem kleinen Verleih entwickelt hatte, führte 1920 der Emelka 15 Theater, davon 6 in München, 3 in Stuttgart und 3 in Ulm zu[42]. Weitere Beteiligungen, so an der 1923 in Stuttgart von Daub gegründeten Palast-Lichtspiel AG., folgten, so daß die Emelka bereits während der Inflationszeit 100 Theater Süddeutschlands, das als Absatzmarkt völlig in ihren Interessenbereich fiel, mehr oder weniger stark kontrolliert haben soll[43]. Diesen 3 Konzernen gegenüber, die schon 1921/22 auf 2 vermindert wurden, fielen die andern Großfilmunternehmen, die ebenfalls Produktion, Verleih und Theater umschlossen, an Zahl wie Bedeutung der Betriebe zurück. Daß sich aber immerhin die Zahl derart organisierter Firmen auf 9 im Jahre 1921 gehoben hatte und 120 eigene und Beteiligungstheater im engeren Sinne (3,16 Prozent) sowie 85 281 Plätze (6,16 Prozent) auf sie entfielen, bezeugt, welches Vertrauen man beim Aufbau einer Filmwirtschaft und bei Überwindung einer Krise dem gemischten Unternehmen, das die Vorteile der Marktnähe einzusetzen hatte, entgegenbrachte. Diese Vorteile mußten aber um so schwerer wiegen, als auch nach der Inflationskrise das ausländische Filmangebot nicht eingeschränkt wurde, sondern sich infolge des Überganges zum Kompensationssystem erhöhte. Die Großunternehmen, die der ausländischen Konkurrenz begegnen wollten, stiegen deshalb alle, mit der Terra wohl als einziger Ausnahme, noch stärker in das Theatergeschäft ein. 1925 waren es, nach unserer Berechnung auf Grund des LBB.-Materials (s. Tab. 18, a, b, c) 10 Firmen, die 183 Filmtheater mit 145 942 Plätzen besaßen. Nach Angaben des „Zentralverbandes der Filmverleiher Deutschlands e. V." waren daran die Ufa mit 91 (nach Rev.-Berichten der Ufa dagegen mit 101), die Emelka mit 17, Deulig mit 11 und Phöbus-Film AG. mit ebenfalls 11 Theatern beteiligt. Von diesen insgesamt 130 Be-

[42] LBB., 12. 5. 1920.
[43] Thun, Die Film-Industrie als wirtschaftliche Erscheinung, Jena 1924, (Diss.), S. 18.

Tab. 18 a: Konzentration 1918—1934[1]: Die Unternehmen

Unternehmen	1918		1921		1925		1928		1931		1934	
	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%
Unternehmen mit Produktions- und Filmtheater-Betrieben	2	0,12	1	0,04	3	0,09	1	0,03	1	0,03	—	—
Unternehmen mit Verleih- und Filmtheater-Betrieben	32	1,64	41	1,27	33	0,96	21	0,55	19	0,40	12	0,34
Unternehmen mit Produktions-Verleih- und Filmtheater-Betrieben	3	0,14	9	0,29	10	0,31	8	0,20	7	0,17	4	0,06
Insgesamt . . .	37	1,90	51	1,60	46	1,36	30	0,78	27	0,60	16	0,40
Unternehmen mit 10 und mehr Filmtheater-Betrieben	—	—	—	—	—	—	3	0,08	6	0,16	7	0,18
Unternehmen mit 5—9 Filmtheater-Betrieben	3	0,19	7	0,25	14	0,42	39	0,99	38	1,01	43	1,13
Unternehmen mit 2—4 Filmtheater-Betrieben	196	10,11	315	9,75	326	10,20	527	13,73	534	14,05	558	16,29
Insgesamt . . .	199	10,30	322	10,00	350	10,62	569	14,80	576	15,22	608	17,60
Mehrbetriebliche Unternehmen	236	12,20	373	11,60	396	11,98	599	15,58	605	15,82	624	18,00
Einheits-Unternehmen	1 711	87,80	2 846	88,40	2 800	88,02	3 260	84,42	3 296	84,18	2 826	82,00
Insgesamt . . .	1 947	100,0	3 219	100,0	3 196	100,0	3 859	100,0	3 801	100,0	3 450	100,0

[1] Erhebungsmethode, s. Ausführungen zu Tab. 19.

Tab. 18 b: Konzentration 1918—1934[1]: Die Filmtheater

Filmtheater	1918		1921		1925		1928		1931		1934	
	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%
Unternehmen mit Produktions- und Filmtheater-Betrieben	3	0,15	2	0,05	3	0,07	2	0,04	2	0,03	—	—
Unternehmen mit Verleih- und Filmtheater-Betrieben	58	2,54	74	1,96	62	1,60	43	0,87	42	0,78	22	0,48
Unternehmen mit Produktions-Verleih- und Filmtheater-Betrieben	75	3,31	120	3,16	183	4,71	155	3,12	163	3,15	98	2,12
Insgesamt . . .	136	6,00	196	5,17	248	6,38	200	4,03	207	3,96	120	2,60
Unternehmen mit 10 und mehr Filmtheater-Betrieben	—	—	—	—	—	—	34	0,68	68	1,38	86	1,91
Unternehmen mit 5—9 Filmtheater-Betrieben	16	0,72	42	1,10	79	2,04	230	4,63	237	4,70	276	5,93
Unternehmen mit 2—4 Filmtheater-Betrieben	428	18,68	711	18,70	751	19,36	1250	25,16	1258	24,96	1328	28,56
Insgesamt . . .	444	19,40	753	19,80	830	21,40	1514	30,47	1563	31,04	1690	36,40
Mehrbetriebliche Unternehmen	580	25,40	949	24,97	1078	27,78	1714	34,50	1770	35,00	1810	39,00
Einheits-Unternehmen	1711	74,60	2846	75,03	2800	72,22	3254	65,50	3296	65,00	2826	61,00
Insgesamt . . .	2299	100,00	3795	100,00	3878	100,00	4968	100,00	5066	100,00	4636	100,00

[1] Erhebungsmethode, s. Ausführungen zu Tab. 19.

Tab. 18c: Konzentration 1918—1934[1]; die Plätze

Plätze	1918		1921		1925		1928		1931		1934	
	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%
Unternehmen mit Produktions- und Filmtheater-Betrieben	754	0,09	1 250	0,10	3 167	0,23	1 659	0,09	1 654	0,08	—	—
Unternehmen mit Verleih- und Filmtheater-Betrieben	24 202	3,01	38 377	2,96	33 627	2,43	24 923	1,32	22 393	1,13	10 272	0,58
Unternehmen mit Produktions-, Verleih- und Filmtheater-Betrieben	65 132	0,81	85 281	6,61	145 942	10,55	140 105	7,46	157 914	7,98	104 986	6,01
Insgesamt:	90 088	3,91	124 908	9,67	182 736	13,21	166 687	8,87	181 961	9,19	115 258	6,59
Unternehmen mit 10 und mehr Filmtheater-Betrieben	—	—	—	—	—	—	9 652	0,52	42 782	2,16	67 057	3,81
Unternehmen mit 5—9 Filmtheater-Betrieben	7 450	0,93	18 974	1,47	28 172	2,06	116 254	6,19	127 920	6,45	152 786	8,71
Unternehmen mit 2—4 Filmtheater-Betrieben	158 117	19,64	267 304	20,70	275 792	19,96	489 229	26,16	527 351	26,63	489 164	27,84
Insgesamt:	165 567	20,57	286 278	22,17	303 964	22,02	615 135	32,87	698 053	35,24	709 007	40,36
Mehrbetriebliche Unternehmen	255 655	24,48	411 186	31,84	486 700	35,23	781 822	41,74	880 014	44,43	824 265	46,95
Einheits-Unternehmen	547 856	75,52	880 176	68,16	895 672	64,77	1 096 676	58,26	1 100 399	55,57	935 039	53,05
Insgesamt:	803 511	100,00	1 291 362	100,00	1 382 372	100,00	1 878 498	100,00	1 980 413	100,00	1 759 304	100,00

[1] Erhebungsmethode s. Ausführungen zu Tab. 19.

trieben, die an Zahl wohl zu niedrig gegriffen sind, entfielen 32 auf die Platzzahlgruppe bis zu 550 Plätzen, 70 auf die bis zu 1050 Plätzen, und 28 Theater hatten eine Größe von mehr als 1050 Plätzen. Da sie zudem 8 Prozent der täglich spielenden Theater ausmachten, jedoch 15 Prozent von deren Sitzplatzangebot auf sich vereinigten, waren es also besonders die Großtheater, die sich im Konzernbesitz befanden [44]. Der Höhepunkt dieser Entwicklung lag jedoch erst in den folgenden 2—3 Jahren, vor allem 1927. Für dieses Jahr konnten wir, auf Grund der LBB.-Unterlagen [45], 195 Theater auszählen, die den drei Produktionsstufen umfassenden Unternehmen angehörten. Damals hatte sich auch die National-Film AG., deren Schwergewicht vordem ausschließlich in der Produktion und im Verleih lag, in den deutschen Filmtheaterpark vorgeschoben. 1927 kontrollierte sie 21 Theater, darunter 14 in Berlin; weniger allerdings durch Eigenbesitz als vielmehr durch Beteiligungen, vertragliche Bindungen oder durch Bestellungen von Theaterbesitzern zu Vertretern ihrer zahlreichen Verleihfilialen. Die größten Theaterkonzerne, die auf der Basis der Eigenproduktion und des Verleihs errichtet waren, blieben jedoch nach wie vor die Ufa und die Emelka. Die Ufa übernahm nach der Fusion mit der Dekla-Bioskop AG. (1921) und der Projektions AG. Union (1922) in der Inflationszeit noch die AG. für Kinematographie und Filmverleih Mannheim, an der sie schon vordem entscheidend beteiligt war und 1925 die Braunschweiger Martin Dentler-Film AG., mit der sie seit 1921 ein I.-G.-Vertrag verband. Beide Transaktionen führten der Ufa weitere Theater zu. Das Jahr 1925 sah zudem eine für uns wichtige interne Umorganisation. Wenn auch schon früher eine Theaterabteilung des Konzerns in der UTB. GmbH. (Gründung: 30. 7. 1918) bestanden hatte, so wurden doch erst jetzt alle eigenen Theater von dieser betrieben, alle Beteiligungstheater ihrer Verwaltung, soweit sie zentral erfolgte, unterstellt. 1927, im Zuge der Sanierung und des Übergangs der Kapitalmehrheit an die Hugenberg-Gruppe, wurde der Theaterpark einmal durch die Betriebe der Deulig-Film AG., mit der die Ufa am 30. 6. 1927 einen I.-G.-Vertrag abschloß, erweitert, zugleich aber von unrentablen Betrieben gesäubert. Von Bedeutung für eine künftige Theaterpolitik der Ufa mußte ferner die von dem neuen Generaldirektor Klitzsch erwirkte Veränderung der Parufamet-Verträge sein, die, bekanntlich Anfang 1926 abgeschlossen, die Ufa verpflichteten, für 50 Prozent der Spielwochen ihrer Theater Filme der Paramount und der Metro-Goldwyn-Corp. anzusetzen. Ähnlich wie die Ufa stand auch die Emelka, die sich seit 1925 immer mehr als das zweite große marktbeherrschende Unternehmen Deutschlands herausbildete, im Zeichen weiterer Ausdehnung ihrer Theaterinteressen und einer zentraleren Zusammenfassung in deren Verwaltung. Der 1925 mit der Südfilm AG. abgeschlossene I.-G.-Vertrag hatte die Folge, daß die von ihr bisher kontrollierten Theater nun der Emelka-Theaterabteilung unterstellt wurden und diese, laut Geschäftsbericht 1925, über Theater in München,

[44] Handbuch d. Zentralverb. d. deut. Filmverleiher, S. V. 1925, S. 28.
[45] LBB., Reichs-Kino-Adreßbuch 1928, Bln. 1927.

Berlin, Koblenz, Duisburg, Dresden, Fürth, Hamborn, Hamburg, Höchst, Kiel, Leipzig, Mannheim, Regensburg, Reutlingen, Stuttgart, Ulm und Würzburg verfügte. 1928 brachte zwar eine Auflösung des Vertrages, die ehemaligen Südfilm-Theater verblieben jedoch der Emelka. Im selben Jahr erhielt ihr Theaterpark, infolge der durch das Reich selbst gestützten Übernahme der Phöbus-Film AG., einen weiteren Zuwachs. Die von der Phöbus eingebrachten Theater waren dabei mit einem Betrag von 2,5 Mill. RM. bewertet worden. Diese Transaktion war Anlaß zu einer Zentralisation der Theaterverwaltung. Der Geschäftsbericht 1928 der Phöbus-Film AG. teilte nämlich mit: „Mit Rücksicht auf die Zugehörigkeit unserer Gesellschaft zum Emelka-Konzern erschien es uns in Übereinstimmung mit der diesen Konzern führenden Münchener Lichtspielkunst AG. zweckmäßig, die sämtlichen vom Emelka-Konzern betriebenen Theater in einer Gesellschaft zusammenzuschließen, um so den Theaterpark des Emelka-Konzerns zu vereinheitlichen“ [46]. Die Gesellschaft, die seit 1929 als Emelka-Theater AG. firmierte, umfaßte 33 Theater mit 36 342 Plätzen. Hinzu kamen noch Theater in Stuttgart, Mannheim, Kassel, Reutlingen, Hamburg und Dresden mit etwa 13 000 Plätzen, an denen die Münchener Lichtspielkunst AG. beteiligt war. — Gegenüber diesen alle Filmproduktionsstufen umschließenden Großkonzernen, deren Kinointeressen mehr oder weniger weit reichten, sich mehr oder weniger auf Eigenbesitz oder Beteiligungen stützten, mußten die sonstigen vertikalen Verbindungen zurücktreten. Verflechtungen zwischen Produktionsfirmen und Theatern blieben, nachdem der Verleih als Zwischenstufe eingeschaltet war, auch in der damaligen Zeit Ausnahmen. Unternehmen, die das Verleih- und Theatergeschäft gemeinsam betrieben, besaßen vorwiegend kleinere Betriebe und waren nur in der Inflationszeit, als das Verhältnis zwischen Verleih und Theater stark gestört war, häufiger. Bestrebungen, auf der Grundlage genossenschaftlicher Vereinigung von Theaterbesitzern einen Eigenverleih und eine Eigenproduktion aufzubauen, konnte sich, von vorübergehenden Erscheinungen der ersten Nachkriegszeit, wie der Frankfurter Südfilmhaus GmbH., abgesehen, nicht durchsetzen. Einfach deshalb, weil mit Ausnahme der Inflationsjahre die Stellung der Theater gegenüber dem Verleih durchaus günstig war. Bezeichnend deshalb, daß das 1924 bereits in Westdeutschland als e. V. gegründete Deutsche Lichtspielsyndikat, das im Januar 1926 unter Verlegung des Sitzes nach Berlin eine Verleihgesellschaft errichtete und bald darauf einen Produktionsvertrag mit der Zelnik GmbH. abschloß, Bedeutung erst seit 1928, bei Umwandlung der Verleihgesellschaft in eine AG., erhielt.

Der vertikalen Zusammenschlußbewegung gegenüber war die horizontale an Ausmaß wie Bedeutung weit geringer. Der Reichsverband als allgemeine Standesorganisation, der zwar stets Einmütigkeit der Theaterbesitzer sowohl im Wettbewerb um den Besucher wie auch im Geschäftsverkehr mit dem Verleih anstrebte, konnte hier, so wirkungsreich seine

[46] Phöbus-Film AG., Geschäftsbericht f. 1928.

Arbeit auf anderen Gebieten (z. B. Steuerfragen) gewesen sein mag, keine entscheidenden Erfolge verbuchen. Eine allgemeine, für Deutschland gültige Eintrittspreisregelung war in der Krisenzeit der Inflation durch die turbulenten Geldwertveränderungen unmöglich, in der folgenden Zeit der Konjunktur dagegen kaum notwendig. Die Verhandlungen mit dem Zentralverband der Filmverleiher, die sich immer wieder (Bestellscheinfragen) und insbesondere in der Inflationszeit (Teuerungszuschläge) als notwendig erwiesen, mußten wiederum sehr oft deshalb für den Reichsverband ungünstig verlaufen, als ihm einmal infolge der Selbständigkeit der Landesverbände die Autorität fehlte und ferner die Konzerntheater und damit durchweg die besseren Betriebe (150 an der Zahl) im April 1921 den Reichsverband verlassen und sich in einem Sonderverband (Wirtschaftsbund der deutschen Filmtheater) zusammengeschlossen hatten. Deshalb lebten, als es für die Theaterbesitzer galt, sich den ihnen ungerecht erscheinenden Forderungen des Verleihs zu erwehren, die sog. Kinoringe wieder auf. Zuerst in der Inflation, als die Teuerungszuschläge, die die aus der Geldentwertung für die Verleiher entstehenden Verluste ausgleichen sollten, heftig umkämpft wurden. Der Zentralverband wies damals auf verschiedene lose Ringbildungen (so die Deutsche Lichtspielbetriebs AG. (De-Li-Be — mit Sitz zuerst in Leipzig, dann in Berlin und die Hamburger Lichtspiel AG.) hin [47], doch lagen in den angeführten Beispielen, wie die Antworten der betroffenen Gesellschaften ergaben [48], keine Mantelbetriebe, sondern Theatergesellschaften vor, ohne daß dies etwas in ihren Wirkungsmöglichkeiten gegenüber dem Verleih geändert hätte. Noch stärker setzte diese Bewegung 1925, verursacht durch eine kurzfristige Angebotsverknappung mit all ihren günstigen Folgen für die Verleiher, ein. Das Problem der Kinoringe wurde vor allem durch die Gründung des VKB. (Verein der freien Kinobetriebe Berlins) GmbH., der nach Eintritt der Phöbus-Theater 24 Berliner Kinos umfaßte [49] und dessen Zweck gemeinsamer Filmabschluß war, aufgeworfen. Der Zentralverband beantwortete sie mit einer Liefersperre der dem Ring angehörigen Theater, die ihrerseits die Gründung eines Mitteldeutschen Kinoringes sowie Propaganda für den genossenschaftlichen Gedanken in fast allen Landesverbänden auslöste. Eine vom Zentralverband herausgebrachte einstweilige Verfügung, die der Phöbus und der National die Belieferung des VKB. verbot, wurde bald darauf vom Landgericht wieder aufgehoben [50]. Ebenso wurde dem Sperrbeschluß des Zentralverbandes vom Kartellgericht die Genehmigung versagt [51]. Die bald darauf erfolgte Auflösung des VKB. machte weitere Maßnahmen des Zentralverbandes, die bald darauf einsetzende Angebotssteigerung, die schließlich in ein Überangebot einmündete, Kinoringe unnötig. Die Bildung von mehrbetrieblichen

[47] FK., 11. 8. 1923.
[48] FK., 15. 8. 1923.
[49] FK., 7. 8. 1925.
[50] FK., 7. 11. 1925.
[51] FK., 17. 12. 1925.

Theaterunternehmen, die in den folgenden Jahren verstärkt einsetzte, stand vielmehr im Dienste der Kinokonjunktur. Es erhöhten sich die mehrbetrieblichen Theaterunternehmen zugehörigen Betriebe von 830 1925 auf 1514 1928 und damit auf 30,5 Prozen des deutschen Theaterparks (s. Tab. 18). Dies aber, weil die Ausweitung des deutschen Filmtheaterparkes vorwiegend vom Theaterbesitzer selbst getragen wurde.

*

Die folgenden Jahre (1928/29 1932/33) standen im Zeichen einer bis dahin beispiellosen K r i s e der deutschen Filmwirtschaft, die einmal durch die allgemeine Krisenlage der deutschen Wirtschaft verursacht wurde, nicht zuletzt aber auch durch die zur selben Zeit erfolgte Tonfilmumstellung, aus der sich, wie bei jeder technischen Revolution, Friktionen ergaben. Das deutsche Filmtheatergewerbe geriet in einen scharfen Konkurrenzkampf um den Besucher, bei dem das Preisschleudern ebenso als Mittel eingesetzt wurde wie die verschiedensten Zugaben und schließlich das Zweischlagersystem, das im Abspielen zweier langer Spielfilme statt einem bestand, häufig aber sogar durch den Einsatz von 3 oder 4 langen Spielfilmen übertrumpft wurde. Die Unternehmen der Produktion und des Verleihes wurden wiederum in ihrer Liquidität dadurch erschüttert, daß die Tonfilmumstellung eine Produktionskostenerhöhung (durchschnittliche Herstellungskosten des Stummfilms, nach Jason, 175 000 RM., des Tonfilms 275 000 RM. bis 1932, von da ab 250 000 RM.) [52] verursachte, und der Verleih neben der Einnahmeminderung infolge des Besucherrückganges auch noch zusätzliche starke Debitorenausfälle erlitt.

Vor allem mußten, da sämtliche Produktionsstufen von der Krise erfaßt wurden, die G r o ß u n t e r n e h m e n , die ihren Geschäftsbereich auf alle Sparten des Films ausgedehnt hatten, hart getroffen werden. Die bekanntesten Firmen, unter deren Namen der deutsche Film Weltruf erlangt hatte und die, wie geschildert, während der Konjunktur sich fast alle auf einen eigenen Theaterpark gestützt hatten, brachen unter der Wucht der Krise zusammen. Die National-Film AG., die zuletzt eine Filiale von Warner-Brothers geworden war, stellte 1932 ihre Geschäftstätigkeit ein, einige ihrer Berliner Theater fielen dem heutigen Lemke-Konzern zu. Die Emelka-Theater AG. arbeitete seit 1929/30 mit so starkem Verlust, daß sie Ende 1930/31 für die beiden letzten Geschäftsjahre 1,2 Mill. RM. abschreiben mußte. Auf Grund einer Zwischenbilanz wurde für den 31. 1. 1932 der Verlust des halben Aktienkapitals festgestellt. Im Juli 1932 erfolgte die Zahlungseinstellung der Emelka-Theater AG., im September deren Konkurs [53]. Eine Reihe ihrer Theater, so in München, Nürnberg und Westdeutschland, gingen an die Ufa, die 2 Berliner Uraufführungstheater (Capitol und Marmorhaus) an die Tolirag AG. über. Das sonstige Vermögen und die Beteiligungen des Emelka-

[52] Jason, Handbuch 1935/36, S. 83.
[53] FK., 9. 9. 1932.

Konzerns wurden von der am 22. 9. 1932 als Auffanggesellschaft gegründeten Bavaria-Film AG. übernommen. Unversehrt, da auch die Tobis und Terra Kapitalschnitte vornehmen mußten, durchschritt die Krise eigentlich nur die Ufa, die zu einer günstigeren Zeit (1927) saniert und schon damals ihre unrentablen Betriebe abgestoßen hatte, so daß sich jetzt eine weitere Verminderung des Theaterbestandes erübrigte. Ebenso schwierig wie die Lage der vertikal aufgebauten Unternehmen mußte die der vom Theaterbesitz ausgehenden genossenschaftlichen Organisationen sein, die angesichts der Filmtheaterkrise wieder auflebten, jedoch keine ausreichende Grundlage für eine Gesundung der Filmwirtschaft abgeben konnten. Auch sie blieben von der Krise nicht verschont. Das Deutsche Lichtspiel-Syndikat e. V., das schließlich über 500 Theater umfaßte, dank eines Vertrages mit der Tobis seinen Mitgliedern zu Erleichterungen bei Beschaffung der Tonapparaturen verhalf und über das eigene Verleihinstitut (die DLS. AG., an der seit 1929 die Tobis zur Hälfte beteiligt war) eine Verbilligung der Filmmieten erzielen wollte, geriet in ernste Schwierigkeiten, die durch Verfehlungen von Vorstandsmitgliedern in ihren Auswirkungen verschärft wurden. Im Oktober 1932 mußte die DLS. AG. die Zahlungen einstellen. Nachfolgerin des DLS. e. V. wurde die Neue Deutsche Lichtspielsyndikat e. Gen., Nachfolgerin der DLS. AG. die Syndikat-Film GmbH. Der Selbsthilfegedanke überlebte also hier die Krise. Die mit einem ähnlichen Ziel (nämlich um „die jetzt unerschwinglichen Tonfilmmieten auf ein erträgliches Maß zurückzuschrauben und den deutschen Markt mit guten Tonfilmen zu versorgen") [54] unter der Oberleitung von Kommerzienrat Scheer und damit mit Unterstützung des Reichsverbandes gegründete Reichsfilm AG., die sich bald darauf den Heros-Verleih angliederte, ging dagegen im März 1933 in Konkurs.

Während von den vertikalen Großunternehmen schließlich nur noch die Ufa übrigblieb, drangen in der Krisenzeit des deutschen Films die mehrbetrieblichen Theaterunternehmen weiter vor. Um so mehr als auch diesmal der Reichsverband keine einheitliche Wettbewerbsregelung durchsetzen konnte. Zwar gelang es unter der Führung der Landesverbände, Preiskonventionen mehr lokaler Art (so durch die Kölner Theaterbesitzer im Juni 1931, durch die „Arbeitsgemeinschaft der Lichtspieltheaterbesitzer Groß-Frankfurts" im November 1931, durch die Breslauer und Berliner Theaterbesitzer im selben Monat) zustande zu bringen, doch wurden sie einmal nicht durchgehalten, weil sich insbesondere die Großkinos, die bekanntlich unter Führung der Ufa in einem Sonderverband ihre Interessen vertraten, für einen freien Wettbewerb der Eintrittspreise aussprachen, um so besser ihre hohen fixen Kosten abdecken zu können, und weil ferner neben der Eintrittspreissenkung immer noch Zugaben und längere Spieldauer durch Zwei- oder Dreischlagerprogramme als Konkurrenzmittel eingesetzt werden konnten. Je weniger sich der ruinöse Wettbewerb der Krise durch allgemeine Regelungen

[54] FK., 25. 4. 1930.

auf vertraglicher Grundlage ausschalten ließ, um so stärker mußte die Tendenz werden, durch Zusammenfassung mehrerer örtlich nahegelegener und deshalb konkurrierender Betriebe in einem Unternehmen dies Ziel zu erreichen. Dementsprechend erhöhten sich die mehrbetrieblichen Unternehmen zugehörigen Theater auf 1690 = 36,4 Prozent (s. Tab. 18) 1934; doch wird das wirkliche Ausmaß der Konzentration, da die Angaben des Reichs-Kino-Adreßbuches die Besitzverhältnisse oft nicht klar erkennen ließen, gerade für damals weit höher und auf die Hälfte des deutschen Theaterparks sich erstreckend anzusetzen sein. Insbesondere wurde auch die Reichshauptstadt von dieser Bewegung ergriffen. Den Unternehmen mit mehreren Betrieben (wobei die LBB. ihren Untersuchungen den juristischen Konzernbegriff unterlegte) fielen 1930 130 (78 793 Plätze), 1931 137 (84 451 Plätze) und 1932 160 Filmtheater (106 998 Plätze) zu (s. Tab. 22). Gerade hier machte sich auch die örtliche Zusammenballung der mehrbetrieblichen Unternehmen bemerkbar. Dadurch wurde nicht nur die Verhandlungsbasis gegenüber dem Verleih verstärkt, sondern auch eine Milderung des Wettbewerbs um den Besucher ermöglicht.

c) Die Zusammenschlußbewegung seit 1934

Mit der zweiten Hälfte 1934 setzte eine neue Kinokonjunktur ein. Der Besuch der deutschen Filmtheater stieg von seinem Krisenstand von 238 Mill. 1932/33 auf 306 Mill. 1936/37 und etwa 350 Mill. 1936/37; die Theatereinnahmen aber von etwa 176 Mill. RM. 1932/33 auf etwa 270 Mill. RM. 1936/37. Gleichzeitig wurde der Theaterbesitz durch die von der RFK. erlassenen Verbote des Zugabewesens und des Zweischlagerprogramms sowie die durch steuerliche Begünstigung von Prädikatfilmen bedingte Vergnügungssteuersatzsenkung auf der Ausgabenseite entlastet. Da zudem die durch einen hohen Anteil fixer Kosten gekennzeichnete Betriebsstruktur der Filmtheater, die während der Krise häufig die Illiquidität der Unternehmen herbeiführte, sich jetzt günstig für sie auswirken mußte, verbesserte sich die Rentabilitätslage der deutschen Filmtheater zusehends [55]. Demgegenüber standen Rentabilitätserwägungen gerade im letzten Filmjahr bei den Produzenten und besonders den Verleihern als deren Finanziers im Vordergrund. Zwar wurde der Verleih, da die Mieten heute fast ausschließlich auf prozentualer Grundlage abgeschlossen werden, an der Einnahmesteigerung der Theater entsprechend beteiligt, aber einmal wurden die dem Verleih zufließenden Erträge durch das Absinken der Ausfuhrerlöse stark verkürzt und ferner standen sie in ihrem Mehr gegenüber der Krisenzeit in keinem Verhältnis zu dem in den letzten Jahren feststellbaren Produktionskostenanstieg. Waren nämlich die Herstellungskosten eines langen Spielfilms 1933 durchschnittlich mit 250 000 RM. anzusetzen, so heute mit wenigstens 500 000 Reichsmark. Dadurch gerieten Produktion und Verleih in eine Klemme, die auch durch eine gegenüber 1928 fühlbare Pro-

[55] W. Möhl, Die deutsche Filmwirtschaft nach der Krise, Der Wirtschaftsring, 18. 12. 1936.

duktionsverkürzung nicht vermieden werden konnte und sich in einem Produktionsdefizit für 1936 von etwa 10 Mill. RM. auswirkte.

Diese verschiedenen Rentabilitätslagen innerhalb der deutschen Filmwirtschaft mußten aufs neue vertikale Verbindungen zwischen den Vorstufen und dem Filmtheatergewerbe, die durch die Krise unterbrochen waren, begünstigen. Um so mehr, als sich gerade jetzt der Aufbau der Ufa, der ihr eine Abdeckung ihres erhöhten Produktionsaufwandes durch die gesteigerten Einnahmen gestattete, bewähren mußte und es ihr ermöglichte, ihre Theaterinteressen durch die Übernahme von 11 Tolirag-Theatern zum 1. 4. 1936 zu erweitern. Mit dem Übergang der früheren Emelka-Uraufführungstheater (Capitol und Marmorhaus) an die Ufa, der von der RFK. aus uraufführungstechnischen Gründen genehmigt wurde, besitzt die Ufa nun alle Schaufenstertheater um die Berliner Gedächtniskirche. Die Tobis, die sich hierdurch in ihren Uraufführungsdispositionen eingeengt fühlte, schob sich daraufhin auch in den Theaterpark vor, begnügte sich aber mit der Pacht zweier Theater des Berliner W. Hein-Konzerns (Alhambra-Kurfürstendamm und Tauentzienpalast), die sie während der Spielzeit 1936/37 als Uraufführungstheater führte. Die das Filmtheatergewerbe zu stärkst berührende und für die Lage der Filmwirtschaft kennzeichnendste Transaktion des vergangenen Jahres war jedoch der Majoritätswechsel in der Bavaria-Film AG., der im September 1936 erfolgte[56] und 74% des Aktienkapitals (0,6 Mill.) dieser bayerischen Gesellschaft an die Neue Deutsche Lichtspiel-Syndikat e. Gen. brachte. Damit wurde die Bavaria in ein System hineingezogen, das sich zwischen der Genossenschaft und ihrem Verleihinstitut, der Syndikat-Film GmbH., eingespielt hatte und den fast 400 Mitgliedstheatern eine Spielprämie von 5 Prozent der Verleihgebühren, dem Verleih aber eine begünstigte Stellung innerhalb des Spielplans der Genossenschaftstheater einräumt. Diese Expansion der NDLS. e. Gen. wurde allerdings mit einem Rückzug aus der Syndikat-Film GmbH. erkauft, die zu 100 Prozent an den Tobis-Konzern überging. Zugleich wurde ein Freundschaftsvertrag zwischen der Genossenschaft und Tobis-Syndikat abgeschlossen, der beiden die früheren Vorteile erhalten sollte. Das laufende Jahr, in das die Neuordnung der deutschen Filmwirtschaft fiel, brachte ebenfalls, wenn auch weniger sensationelle Veränderungen innerhalb des deutschen Filmtheaterparks. Nachdem Ufa und Tobis in ihrem Interessenkreis aufeinander abgestimmt waren, baute letztere ihre Theaterengagements ab. Alhambra-Kurfürstendamm wird mit dem Spieljahr 1937/38 wieder als Erstaufführungstheater durch die W. Hein GmbH. geführt, der Tauentzienpalast jedoch weiter als Uraufführungstheater durch die Ufa, die ihrerseits das Berliner Universum-Theater an den Charlottenburger Theaterkonzern abgetreten hat. Gleichzeitig erfuhren die Theaterinteressen der Ufa insofern eine weitere Ausdehnung, als auch das Hamburger Passagetheater künftig als Regietheater der Ufa geführt wird.

[56] Der Deutsche Volkswirt, 11. 9. 1936. Selbsthilfe oder Konzentration in der Filmwirtschaft.

Der gegenüber früher weit geringere Spielraum im Filmeinsatz mag auch weiterhin eine Anlehnung der Theaterbesitzer an dies Großunternehmen fördern.

Im Gegensatz zur vertikalen Zusammenschlußbewegung stockte die horizontale in den letzten Jahren. Die verschiedensten Faktoren haben hier zusammengewirkt. Einmal die Kinokonjunktur selbst. Gewiß wurde durch die mit ihr verbundenen Einnahmesteigerungen die Liquidität der Filmtheaterunternehmen erhöht und so Kapital freigesetzt, das vorzugsweise zur Anlage im eigenen durch die Konjunktur begünstigten Gewerbe drängte. Zugleich sind aber auch durch sie viele Motive (Konkurrenzausschaltung) ausgeräumt worden, die während der Krise die horizontale Konzentration unter mehr oder weniger fester Bindung, auf kapitalmäßiger oder vertraglicher Grundlage, auslösten. Selbst im Falle einer vorerst nicht zu erwartenden neuen Kinokrise ergäbe sich jedoch eine völlig andere Situation als 1929 bis 1933. Denn inzwischen hat die Einrichtung der Reichsfilmkammer, deren wirtschaftliche Bedeutung noch später zu erläutern sein wird, allgemeingültige Regelungen gebracht, die durch ihre Existenz wie ihren Inhalt auch dann den Anreiz zu Zusammenschlüssen verminderten. Interessenverbände im alten Sinne sind ja ohnehin nach der Errichtung der Reichsfilmkammer in Deutschland überholt. Lockere Ringbildungen sind, seitdem einschlägige Maßnahmen der RFK. einen ruinösen Wettbewerb um den Besucher ausschalten oder (durch Verbot des Festabschlusses) eine Monopolstellung gegenüber dem Verleih erschweren sollen, gegenstandslos geworden. Ebenso mag hierdurch das Interesse an Theaterkonzernen gelitten haben. Letztere werden zudem noch durch weitere Anordnungen in ihrer Entwicklung gehemmt. Will ein Theaterkonzern sich durch Theaterneugründungen ausdehnen, so ist er entsprechend der sog. Bausperrenanordnung (zuletzt vom 7. 1. 1936) an die Bewilligung des RFK.-Präsidenten gebunden. Ebenso bedarf auf Grund der „Anordnung zum Schutze der Klein- und Mittelbetriebe unter den deutschen Filmtheatern" vom 4. 9. 1935[57] derjenige, der „mehr als 5 Filmtheater in verschiedenen Orten oder mehr als 3 Theater in einem Ort von mehr als 100 000 Einwohnern betreibt oder den Betrieb derselben kontrolliert", zur Übernahme weiterer Theater der Genehmigung des RFK.-Präsidenten. Auch dadurch läßt sich die Konzentrationsbewegung ihrem Umfange nach beeinflussen. Um so notwendiger aber ist eine Bilanz über den derzeitigen Stand der Konzentrationsbewegung innerhalb des deutschen Filmtheatergewerbes.

Unsere Konzentrationsstatistik der Gegenwart (s. Tab. 19) ist allerdings nur eine Statistik einer der Konzentrationserscheinungen, nämlich der im deutschen Filmtheatergewerbe sich findenden mehrbetrieblichen Unternehmen. Sie durchbricht zwar die juristische Einheit und berücksichtigt auch die Theater, die durch kapitalmäßige Beherrschung usw. (nicht allerdings mittels Verträgen) einem Unternehmen eingefügt sind, läßt

[57] VB., 8. 9. 1935.

betriebliches Unternehmen lag demnach in folgenden Fällen vor:

1. Wenn mehrere Betriebe auch rechtlich einen Inhaber (natürliche Person oder Gesellschaft) haben.

2. Wenn derartige kapitalmäßige Beziehungen (z. B. Beteiligungen) zwischen Filmtheatern bestehen, daß sie als zu einem Unternehmen wirtschaftlich zugehörig zu erachten sind. Merkmal war dabei nicht jede Beteiligung, sondern einmal die Mehrheitsbeteiligung und ferner die gemeinsame Verwaltung. (Wichtigstes Beispiel „Ufa", deren Tochter- und Beteiligungsgesellschaften zusammengefaßt wurden); insgesamt sind diese Fälle nicht häufig.

3. Bei verwandtschaftlichen Beziehungen, und zwar in folgender Weise: Wenn beispielsweise verschiedene Filmtheater gesondert sich im Besitz von Ehegatten befinden, bei sonstigen Verwandtschaftsverhältnissen nur, falls gemeinsame Verwaltung der Filmtheater gegeben ist.

als 50 Prozent beträgt, so wenigstens wegen der oben geschilderten Durchbrechung der rechtlichen Einheit bei Fassung des „Konzern"-Begriffes, sondern weil den mehrbetrieblichen Unternehmen auch die Filmvorführungsstätten, die als sogenannte Mitspielstellen gekennzeichnet sind, zuzuschlagen waren. Die Statistik ist daher weniger in rechtlicher Hinsicht problematisch, als vielmehr in betrieblicher.

Die auf diese Weise auf den gekennzeichneten Grundlagen gestaltete Konzentrationsstatistik der deutschen Filmtheater ist als eine solche der Fachgruppe Filmtheater der Reichsfilmkammer zu betrachten.

Die Fachgruppe Filmtheater der Reichsfilmkammer bemerkt zu der nachstehenden Konzentrationsstatistik, daß sie sich auf Unterlagenmaterial gründet, welches bis Ende 1936 vorlag; es muß also berücksichtigt werden, daß seitdem durch Umwandlungen, Veränderungen der Inhaberverhältnisse usw. Verschiebungen eingetreten sind.

Unternehmungsarten	Unternehmen	%	Filmtheater	%	Plätze	%
Unternehmen mit 110 Betrieben	1	0,03	110	2,08	119 692	6,16
„ „ 18 „	1	0,03	18	0,34	13 827	0,71
„ „ 15 „	2	0,06	30	0,57	17 152	0,89
„ „ 12 „	1	0,03	12	0,23	7 395	0,38
„ „ 11 „	4	0,12	44	0,83	23 859	1,23
„ „ 10 „	6	0,17	60	1,13	33 292	1,73
10 und mehr	15	0,44	274	5,18	215 217	11,10
Unternehmen mit 9 Betrieben	6	0,17	54	1,02	31 429	1,62
„ „ 8 „	10	0,29	80	1,51	31 471	1,62
„ „ 7 „	12	0,35	84	1,59	23 511	1,21
„ „ 6 „	31	0,89	186	3,51	52 667	2,71
„ „ 5 „	34	0,98	170	3,21	61 914	3,18
5—9	93	2,68	574	10,84	200 992	10,34
Unternehmen mit 4 Betrieben	79	2,26	316	5,96	116 324	5,98
„ „ 3 „	164	4,70	492	9,29	175 319	9,02
„ „ 2 „	501	14,32	1 002	18,89	363 836	18,70
2—4	744	21,28	1 810	34,14	655 479	33,70
Mehrbetriebliche Unternehmen	852	24,40	2 658	50,16	1 071 688	55,14
Einheitsunternehmen	2 644	75,60	2 644	49,84	871 361	44,86
Insgesamt	3 496	100,00	5 302	100,00	1 943 049	100,00

jedoch die Unternehmensverflechtungen, sofern sie nicht zu einem Unternehmensganzen führen, unbeachtet. Gerade unter dieser Voraussetzung erscheint das Resultat, daß 50,16 Prozent der Theater und 55,14 Prozent der Plätze den mehrbetrieblichen Unternehmen zufallen, als ungünstig. — Doch sollten folgende Überlegungen nicht unberücksichtigt bleiben. Innerhalb des deutschen Theaterparks findet sich nur ein über 100 Filmtheater zählendes Unternehmen, die Ufa, die mit ihren 110 Theatern (eigene und Beteiligungstheater) 2 Prozent des deutschen Filmtheaterbestandes und mit ihren 119 692 Plätzen 6,16 Prozent des deutschen Sitzplatzangebotes auf sich vereinigt. Als bedeutender erweist sich die Stellung der Ufa, bezieht man ihren Bestand, da alle ihre Theater Tagesspieler sind, auf die täglich spielenden Theater Deutschlands. Von ihnen entfallen 4,8 Prozent mit 10,8 Prozent der Plätze auf sie. Die Ufa ist zugleich das einzige vertikal aufgebaute deutsche Unternehmen, das fest im Filmtheatergewerbe verankert ist. — Die übrigen von uns erfaßten mehrbetrieblichen Unternehmen sind dagegen ausschließlich horizontal ausgerichtet und in ihrem Theaterbestand wie in ihrer regionalen Ausdehnung beschränkt. Auf die Unternehmen mit 5 und mehr Betrieben, deren Anteil am deutschen Theaterpark mit 6,1 Prozent und an der deutschen Gesamtplatzzahl mit 13,6 Prozent von anderer Seite (wohl infolge der juristischen Fassung des Konzernbegriffes) noch niedriger geschätzt wurde[58], entfallen (einschließlich der Ufa) nur 848 Filmtheater (= 16,02 Prozent der deutschen Filmtheater) und 416 209 Plätze (21,44 Prozent des deutschen Sitzplatzangebotes). Weiter fortgeschritten ist die Konzentrationsbewegung lediglich innerhalb der Reichshauptstadt. Der den mehrbetrieblichen Unternehmen zufallende Betriebs- und Platzanteil ist hier nämlich nicht nur größer als im Reichsdurchschnitt, der Berliner Filmtheaterpark ist vor allem auch mehr mit größeren Konzerngebilden durchsetzt. 26,3 Prozent der Theater mit 45,9 Prozent des Berliner Platzangebotes sind Unternehmen mit 5 und mehr Betrieben zugehörig. Unter ihnen finden sich neben den Berliner Ufa-Theatern an bedeutenderen Theaterunternehmen die Lemke-Gruppe, Brandt und Deutsch, Staar, der mit seinen Theatern auch noch Potsdam beherrscht, der Thomas-Konzern usw. Daß gerade die Großtheater besonders der Zusammenschlußbewegung ausgesetzt sind, zeigt sich nirgends besser als im Berliner Theaterpark (s. Tab. 20, 21). Während bei den Nachaufführungstheatern nach wie vor die Einheitsunternehmen überwiegen, haben sich bei den höheren Eintrittspreis- und Aufführungsgruppen, die zugleich die Großtheater umfassen, die mehrbetrieblichen Unternehmen mehr oder weniger stark durchgesetzt. Diese Entwicklung mag auf die Krise zurückgehen, wo die Großtheater besonders unter hohen starren Kosten zu leiden hatten und zu Zusammenschlüssen drängten, um durch Wettbewerbsmilderung die Ausgaben zu drücken und die Ausnutzung zu erhöhen. Gegenüber 1930 und 1932 hat sich die Betriebskonzentration dementsprechend auch verstärkt

[58] Dr. Th. Quadt, Die wirtschaftl. Bedeutung der dt. Filmtheater. Der Deutsche Film, Juli 1936.

Tab. 20: Die Konzentration im Berliner Filmtheaterpark[1]

Unternehmungsarten	Anzahl der Unternehmungen	Anzahl der Filmtheater	% der Berliner Filmtheater	Plätze	% des Berliner Platzangebots	⌀ Filmtheatergröße
Unternehmen mit 22 Betrieben	1	22	5,5	25 338	12,6	1152
„ „ 15 „	1	15	3,8	14 002	6,9	933
„ „ 11 „	1	11	2,8	9 351	4,7	850
„ „ 10 „	1	10	2,5	7 404	3,7	740
„ „ 9 „	1	9	2,2	10 759	5,4	1195
„ „ 8 „	1	8	2,0	5 754	2,9	719
„ „ 7 „	1	7	1,8	4 924	2,5	703
„ „ 6 „	3	18	4,5	10 239	5,1	569
„ „ 5 „	1	5	1,2	4 185	2,1	857
„ „ 4 „	4	16	4,0	6 688	3,3	418
„ „ 3 „	13	39	9,8	17 977	8,9	461
„ „ 2 „	41	82	20,5	28 124	14,0	343
„ „ 1 Betrieb in Berlin und andere in Provinz	6	6	1,5	2 377	1,0	396
Mehrbetriebliche Unternehmen	75	248	62,1	147 122	73,1	592
Einheits-Unternehmen	151	151	37,9	53 288	26,9	352
Insgesamt . . .	226	399	100,0	200 410	100,0	502

[1] Erhebungsmethode, s. Ausführungen zu Tab. 19.

Tab. 21: Die Konzentration innerhalb der Berliner Eintrittspreisgruppen

Eintrittspreisgruppen	Mehrbetriebliche Unternehmen						Einheitsunternehmen						Filmtheater	Plätze
	Filmtheater			Plätze			Filmtheater			Plätze				
	Zahl	% der Gruppe	% der Berliner Theater	Zahl	% der Gruppe	% der Berliner Plätze	Zahl	% der Gruppe	% der Berliner Theater	Zahl	% der Gruppe	% der Berliner Plätze		
A. Uraufführungstheater	13	93,0	5,1	15 811	97,0	10,6	1	17,0	1,1	494	3,0	1,8	14	16 305
A I Bezirks-Erstaufführungstheater mit erhöhten Eintrittspreisen	3	100,0	1,1	3 469	100,0	2,3	—	—	—	—	—	—	3	3 469
B. Bezirks-Erstaufführungstheater	82	85,5	33,0	72 628	86,2	49,5	14	14,5	8,8	11 342	13,8	20,4	96	83 970
C. Bezirks-Zweitaufführungstheater	79	76,0	32,2	37 700	75,2	25,7	25	25,0	16,4	12 463	24,8	23,6	104	50 163
D. Bezirks-Nachaufführungstheater	71	41,2	28,6	17 514	39,9	11,9	101	58,8	66,2	26 367	60,1	49,1	172	43 881
D II Bezirks-Nachaufführungstheater m. Eintrittspreisermäßigung	—	—	—	—	—	—	10	100,0	7,5	2 622	100,0	5,1	10	2 622
Insgesamt	248	—	100,0	147 122	—	100,0	151	—	100,0	53 288	—	100,0	399	200 410

Tab. 22: Die mehrbetrieblichen Unternehmen 1930, 1932, 1936

Unternehmensarten	Anzahl der Unternehmen			Filmtheater						Plätze					
				1930		1932		1936		1930		1932		1936	
	1930[1])	1932[1])	1936	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%	Zahl	%
Unternehmen mit 10 und mehr Betrieben . . .	1	2	4	12	3,2	28	7,3	58	14,6	15 491	8,2	30 495	15,6	56 095	27,9
Unternehmen mit 5—9 Betrieben	3	6	7	19	5,0	37	9,6	47	11,7	12 895	6,9	25 288	12,8	35 861	18,0
Unternehmen mit 2—4 Betrieben	41	39	58	99	26,1	95	24,8	137	34,3	50 407	26,6	51 215	26,1	52 789	26,2
Unternehmen mit mehreren Betrieben . .	45	47	69	130	34,3	160	41,7	242	60,6	78 793	41,7	106 998	54,5	144 745	72,1
Unternehmen mit 1 Betrieb	249	224	157	249	65,7	224	58,3	157	39,4	110 137	58,3	89 480	45,5	55 665	27,9
Insgesamt:	294	271	226	379	100,0	384	100,0	399	100,0	188 930	100,0	196 478	100,0	200 410	100,0

[1]) Von Untersuchungen der LBB. (Jahrbuch der Filmindustrie 1933, Berlin 1933, S. 388) liegt als Erhebungseinheit der juristische Unternehmerbegriff zu Grunde, im Gegensatz zum wirtschaftlichen Unternehmerbegriff unserer Konzentrationsstatistik 1936 (s. Ausführungen zu Tab. 19).

(wenn auch nicht in dem Maße, wie es unsere Statistik (Tab. 22) erscheinen läßt, da die früheren Erhebungen der LBB. von der juristischen Unternehmenseinheit ausgingen, wir aber von der wirtschaftlichen). Erhöht hat sich dabei gerade auch die Zahl der Theater, die Unternehmen mit 5 und mehr Betrieben angehören. Neben den Berliner haben sich weiter an größeren Theaterkonzernen Steinkrug auf Ostdeutschland, Mest im wesentlichen auf Mitteldeutschland, Wiedera auf Thüringen, Schulz auf Schlesien, die Schauburg-Lichtspielttheatergesellschaft auf Hamburg, Daub auf Südwestdeutschland, Gerard und die Vereinigten Hamborner Lichtspiele auf Westdeutschland konzentriert und sich dadurch, um so mehr, als gerade diese Konzerne die für die Filmamortisation ausschlaggebenden Erstaufführungstheater besitzen, eine günstige Stellung gegenüber dem Verleih geschaffen. — Derartige Vorteile können aber auch, wie stets betont, unter Umständen (Monopollage) den sog. kleinen Theaterkonzernen (Unternehmen mit 2—4 Betriebe) zufallen, mit denen der deutsche Filmtheaterpark stark durchsetzt ist und deren Theater den Hauptanteil der den mehrbetrieblichen Unternehmen zugehörigen Filmtheatern ausmachen (68,09 Prozent der Filmtheater, 61,1 Prozent ihrer Sitzplätze). Wird schon dadurch das Ausmaß der Konzentrationsbewegung im deutschen Filmtheatergewerbe in seiner Bedeutung herabgemindert, so ferner durch die Tatsache, daß bei den mehrbetrieblichen Unternehmen auch die Filmvorführungsstätten, die als sog. Mitspielstellen (s. Kap. I) gekennzeichnet wurden, zuzuschlagen waren. Das war, da die Mitspielorte als „ortsfeste Filmtheater" gezählt werden, statistisch notwendig, bleibt betrieblich jedoch durchaus problematisch. Denn es ist zumindest eine Streitfrage, ob ein Unternehmen, das ein Filmtheater und, wie es gestattet, fünf Mitspielstellen betreibt, als ein sechs-betriebliches Unternehmen zu werten ist. Es ist es nur dann, wenn eben in jeder Mitspielstelle ein selbständiger Betrieb gesehen werden muß, wofür allerdings eine gewisse Regelmäßigkeit der Filmvorführungen und die Einbeziehung der Mitspielorte beim Verleihabschluß sprechen. Jedenfalls wurde die Konzentrationsstatistik dadurch, daß unter den Theatern der mehrbetrieblichen Unternehmen 373 Mitspielstellen sind, aufgebläht. Berücksichtigt man dies sowie die Größe der in Deutschland vorhandenen mehrbetrieblichen Unternehmen, den Ausfall größerer Theaterkonzerne und das Überwiegen kleinerer, so erscheint die Konzentrationsbewegung durchaus in einem erträglichen Ausmaß.

Sie steht zumindest in keinem Verhältnis zu den Betriebszusammenballungen, wie sie teils im Ausland, vor allem in den angelsächsischen Ländern vorliegen. In England konnten wir beispielsweise, nach dem Cinematograph Year Book 1937 vier Theaterketten mit je über 100 Betrieben, 34 mit je über 10 Theatern und 54 mit je über 5 Betrieben auszählen, ohne daß dadurch die Anzahl der mehrbetrieblichen Unternehmen in Wirklichkeit auch nur annähernd erfaßt wäre. In USA. wiederum bildeten sich, dank dem starken Kapitalzufluß, Filmkonzerne heraus, deren 3 oder 4 die gesamte Filmwirtschaft beherrschen,

Tab. 23:
Konzentration im englischen Filmtheatergewerbe 1937[1]

Unternehmensarten	Unternehmen	Theater
Unternehmen mit 305 Betrieben	1	305
„ „ 296 „	1	296
„ „ 177 „	1	177
„ „ 142 „	1	142
Unternehmen mit 100 und mehr Betrieben	4	920
Unternehmen mit 54 Betrieben	1	54
„ „ 52 „	1	52
„ „ 48 „	1	48
„ „ 30 „	1	30
„ „ 27 „	1	27
„ „ 26 „	1	26
„ „ 20 „	1	20
„ „ 16 „	1	16
„ „ 15 „	5	75
„ „ 14 „	4	56
„ „ 13 „	1	13
„ „ 12 „	6	68
„ „ 11 „	7	77
„ „ 10 „	3	30
Unternehmen mit 10 und mehr Betrieben	34	592
Unternehmen mit 9 Betrieben	4	36
„ „ 8 „	8	72
„ „ 7 „	13	91
„ „ 6 „	10	60
„ „ 5 „	19	95
Unternehmen mit 5—9 Betrieben . . .	54	354
Unternehmen mit 4 Betrieben	30	120
„ „ 3 „	39	117
„ „ 2 „	16	32
Unternehmen mit 2—4 Betrieben . . .	85	269
Insgesamt:	177	2135

[1] Ausgezählt nach Cinematograph Year-Book 1937.

diese aber mittels ihres großen Theaterparks, den sie als Abspielbasis mehr oder weniger der eigenen Produktion vorbehalten, erreichten. Paramount soll so etwa 1000 Theater in USA. und dazu 240 in Kanada und Übersee kontrollieren. Die übrigen amerikanischen Konzerne mögen der Paramount gegenüber abfallen, verfügen jedoch ebenfalls wie die Fox oder

Metro-Goldwyn-Mayer oft über mehrere hundert Kinos. Deutschland hat dagegen einen Theaterpark, in dem die mittleren Betriebsgrößen überwiegen und dessen Besitzverhältnisse in engem Zusammenhange damit nach wie vor als mittelständisch gekennzeichnet sind. Nach der Inhaberstatistik der RFK. (s. o.) sind die selbständigen Filmtheaterbesitzer (natürliche Personen) den Theatergesellschaften im Anteil am deutschen Theaterbestand weit überlegen. Nach unserer Konzentrationsstatistik aber beschränkte sich die Bildung mehrbetrieblicher Unternehmen, obwohl sie zweifellos im letzten Jahrzehnt bedeutende Fortschritte gemacht hat, auf die Zusammenfassung weniger Filmtheater in einer Hand (2—4 betriebliche Unternehmen), ohne zu größeren Betriebszusammenballungen geführt zu haben. Aber auch abgesehen davon ist die wirtschaftliche Bedeutung eines größeren oder kleineren, eines durch vertikale Verbindungen gestützten oder freien Theaterkonzerns im heutigen Deutschland eine völlig andere als früher oder im Ausland. Denn während beispielsweise den amerikanischen Konzernen innerhalb einer freien Filmwirtschaft die Möglichkeit gegeben ist, ihre Machtposition restlos auszunutzen, sind den deutschen seit der Reichsfilmkammer Grenzen gezogen, die im Interesse der Filmwirtschaft geboten sind.

C. Reichsfilmkammer und Marktordnung

Die Antriebe zur vertikalen und horizontalen Konzentration im Filmtheatergewerbe lagen, wie wir sahen, vorwiegend in den privatwirtschaftlichen Vorteilen, die sie bot. Darüber dürfen jedoch ihre gesamtwirtschaftlichen Vorteile nicht vergessen werden. Die rationellere Betriebsgestaltung, die durch vertikale und horizontale Zusammenschlüsse ermöglicht wird, mag sich in einer Kostensenkung und damit einer besseren Bedarfsdeckung auswirken. Die Handelsgewinnausschaltung, die gewiß keine echte Gewinnausschaltung und Kostensenkung ist, sondern zuerst einmal nur eine Einkommensverschiebung, kann dennoch direkt (durch Preissenkung und unmittelbare Qualitätsverbesserung) oder indirekt (durch weitere Investitionen und sich daran anschließende Vergünstigungen) dem Theaterbesucher zugute kommen. Weiterhin sind vertikal aufgebaute Filmunternehmen oder horizontale Theaterkonzerne dank des in ihnen verwirklichten Risikoausgleichs so lange der Krise gegenüber widerstandsfähiger, als nicht sämtliche Produktionsstufen oder Konzerntheater von ihr betroffen sind. Und schließlich üben die Zusammenschlüsse bis zu einem gewissen Grad marktordnende Funktionen aus. Durch ihr Wirken kann ein ruinöser Wettbewerb der Verleiher um den Theaterbesitzer sowie der Theaterbesitzer um den Verleih oder die Besucher eingeschränkt oder ausgeschaltet werden. Gerade hier ist allerdings der Ort, wo die Licht- und Schattenseiten der Zusammenschlüsse am schärfsten kontrastieren. Das marktwirtschaftliche Ziel der vertikalen Konzentration beispielsweise erscheint nämlich besonders dann fragwürdig, wenn die großen Konzerne die bedeutendsten Theater von sich abhängig machen. Wenn auch niemals wohl völlige Marktunabhängigkeit und damit Konkurrenzausschaltung erreichbar ist, so können doch, was gesamtwirtschaftlich noch viel unvorteilhafter ist, große Produktions- und Verleihfirmen mittels eines ausgedehnten Theaterparks die Konkurrenz weitgehend von den Absatzstellen abschneiden. Diesem Ziel kam in Deutschland die nordische während des Weltkrieges bedenklich nahe, in Amerika erreichen es manche Großkonzerne für bestimmte Distrikte und die Großtheater, die den freien Produzenten und Verleihern somit verschlossen bleiben. Daß eine solche Entwicklung nicht nur aus wirtschaftlichen, sondern auch außerwirtschaftlichen, sozialen, politischen und künstlerischen Erwägungen bedenklich stimmen muß, steht außer Zweifel. Die Ufa dagegen nimmt keine derartige Monopolstellung ein. Weder behält sie ihre Produktion den

eigenen Theatern, noch ihre Theater der eigenen Produktion vor. Die Provinztheater sowie die Berliner Uraufführungstheater stehen auch den anderen Verleihern offen. Der Ufa-Theaterpark wird also nicht als ein Mittel im Monopolkampf der Ufaproduktion und des Ufaverleihs eingesetzt, sondern erfüllt nur die Funktion einer sicheren Abspielbasis für die eigenen Filme. Von viel größerer marktwirtschaftlicher Tragweite ist dagegen die Stellung, die besonders die örtlich zusammengeballten Theaterkonzerne einnahmen. Gewiß kann durch sie im Verhältnis zum Verleih eine Stabilisierung des Geschäftsverkehrs angebahnt und die Lage des Filmtheatergewerbes, dessen Rentabilität eine unerläßliche Voraussetzung für die gesamte Filmwirtschaft ist, durch die Vorstufen jedoch gestört werden könnte, gefestigt werden. Umgekehrt können aber auch die Monopolbesitzer dem Verleih unberechtigte Vertragsbedingungen und Preise diktieren, die die Produktionserträgnisse untragbar beschneiden und die heimische Produktionsbasis dadurch erschüttern. Ebenso ist bei einer derartigen Vertrustung und Monopolisierung, durch die sich durchaus ein ruinöser Wettbewerb um den Besucher vermeiden läßt, der Besucher sehr oft unberechtigten Preisforderungen und verminderten Leistungen ausgesetzt. Und vor allem geht die Konzentration nicht nur auf Kosten der Konkurrenz, sondern auch des Konkurrenten. Bedeutet doch die Zusammenschlußbewegung, so sehr sie auch marktmäßige Vorteile in sich bergen mag, eine Kapitalakkumulation, die automatisch mittlere selbständige Existenzen (Einheitsunternehmen) auslöscht und damit das soziale Gleichgewicht zu gefährden trachtet. Alle diese sich aus der Konzentration im Filmtheatergewerbe ergebenden Nachteile mußten die Tendenz zu einer Allgemeinregelung verstärken, die diese beseitigen und dabei wichtige Aufgabenbereiche, die bisher den Zusammenschlüssen zufielen, übernehmen sollte.

Eine solche Regelung wurde für Deutschland in der Reichsfilmkammer gefunden, die wir hier vor allem in ihrer wirtschaftlichen Bedeutung für das Filmtheatergewerbe betrachten. Die Reichsfilmkammer wurde bekanntlich durch Gesetz am 14. Juli 1933 vorläufig und am 22. September 1933 als eine der 7 Einzelkammern der Reichskulturkammer endgültig gegründet. In ihrer rechtlichen Konstruktion ist sie eine öffentlich-rechtliche Körperschaft; ihrem Aufgabenkreis nach hat sie, wie schon § 2 des Gesetzes über die Errichtung einer vorläufigen Reichsfilmkammer vom 14. 7. 1933 besagt, „das deutsche Filmgewerbe im Rahmen der Gesamtwirtschaft zu fördern, die Belange der einzelnen Gruppen dieses Gewerbes untereinander sowie gegenüber Reich, Ländern und Gemeinden (Gemeindeverbänden) zu vertreten sowie einen gerechten Ausgleich zwischen den im Arbeitsleben auf diesem Gebiet stehenden herbeizuführen“[59]. Um diese Funktionen erfüllen zu können, wurde die Reichsfilmkammer, nachdem sie die früheren Standesvertretungen in sich aufgesogen hatte, anfangs 1936 durch ihren jetzigen Präsidenten, Minister a. D. Prof. Dr. Leh-

[59] Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. 7. 1933, RGBl. I S. 483.

nich, nach den Grundsätzen der öffentlichen Verwaltung straff organisiert und sachlich in Fachgruppen aufgegliedert. Die für uns wichtigste ist darunter die Fachgruppe Filmtheater, die als Rechtsnachfolgerin des Reichsverbandes Deutscher Filmtheater e. V. (formelle Auflösung des Reichsverbandes am 5. 3. 1937, anläßlich der Reichsfilmkammertagung) auch an dessen Kartellbemühungen anknüpfte. Nur konnte die Fachgruppe, die regional wiederum in 12 Bezirke zerfällt, im Gegensatz zum Reichsverband vor 1933 deshalb eine echte und wirksamere Konkurrenzregelung durchsetzen, weil sämtliche ortsfesten deutschen Filmtheater ihr organisationspflichtig sind (1. Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. 11. 1933, § 4)[60] und die Reichskultur- und Reichsfilmkammer (§ 25 derselben Verordnung) bindende Anordnungen erlassen können. Die seit der Gründung der Reichsfilmkammer von ihr für das Filmtheatergewerbe getroffenen Maßnahmen beweisen dies.

Damals, als Minister Dr. Goebbels für die deutsche Filmwirtschaft eine neue Ordnung schuf, hatten die Besucherzahlen einen bisher ungesehenen Tiefstand erreicht. Die Rentabilitätslage der deutschen Filmtheater aber mußte um so mehr gefährdet werden, als durch die in der Krise ergriffenen Konkurrenzmaßnahmen die Theatereinnahmen noch stärker als die Besucherergebnisse abfielen und gleichzeitig der Kostenetat der Betriebe noch weiter hochgetrieben wurde. Auf dem Hintergrund eines teils örtlich übersetzten Filmtheatergewerbes, das zudem öfters noch unter der Konkurrenz der Spielstellen litt, spielte sich ein ruinöser Wettbewerb ab, der schließlich zum Zusammenbruch zahlreicher Unternehmen führen mußte. Preisunterbietungen (sog. Preisschleudern) war an der Tagesordnung; der Einsatz von Reklame, Vergünstigungen, Zugaben verstärkte sich zusehends; an die Stelle des Einschlager- trat immer mehr das Zwei- oder Mehrschlagerprogramm. Alle diese für das deutsche Filmtheatergewerbe und darüber hinaus die gesamte Filmwirtschaft schädlichen Konkurrenzmethoden konnten, wie wir sahen, nur teilweise von den Unternehmenszusammenschlüssen gemildert oder unterbunden werden. Gerade hier aber mußten die Maßnahmen der Reichsfilmkammer, sollten sie dem Filmtheatergewerbe durchgreifende Hilfe bringen, einsetzen. Es wurden deshalb, um die Rentabilität der Theaterunternehmen zu verbessern, nicht nur durch intensive Propaganda die Besucherschichten aufs neue für die Filmtheater mobilisiert und die Theaterbesitzer, dank der Neufassung des Vergnügungssteuergesetzes vom 1. 6. 1933, durch die steuerliche Begünstigung von Prädikatfilmen vom Druck der Vergnügungssteuer entlastet (Vergnügungssteuersatz 1932/33: 10,5 Prozent, 1936/37: 7,75 Prozent der Bruttoeinnahmen), sondern vor allem auch über die Reichsfilmkammer eine neue Marktordnung des deutschen Filmtheatergewerbes geschaffen. Die Wege, die dabei beschritten wurden, sind grundsätzlich, ohne daß die historische Reihenfolge der erlassenen Verordnungen eingehalten würde, folgende: Einmal ist schon durch den erwähnten

[60] RGBl. I, 797.

Organisationszwang (sowohl der Unternehmer von ortsfesten Filmtheatern und von Spielstellen) eine weitgehende Kontrolle darüber gegeben, daß keine Außenseiter jenseits der Filmkammerordnung aufkommen und eine örtlich unerwünschte Angebotssteigerung bewirken. Der Angebotsregulierung dienen aber noch weitere Verordnungen, insbesondere die „Anordnung des Präsidenten der R. F. K. über die Verlängerung der Bausperre („Anordnung, betr. Zulassung neuer Filmtheater und gewerblicher Wandervorführer") vom 7. 1. 1936" [61]. Danach ist nämlich die Eröffnung neuer oder Wiedereröffnung geschlossener Theater unzulässig. Ausnahmen vom Verbot sind abhängig von der Genehmigung des R. F. K.-Präsidenten, der dabei nicht nur die persönlichen und sachlichen Verhältnisse des zukünftigen Filmtheaterinhabers zu überprüfen hat, sondern ebenfalls, ob ein objektives Bedürfnis der Bevölkerung nach einem Filmtheater besteht. Dadurch ist es möglich, das Angebot der Nachfrage entsprechend abzustimmen und eine weitere Übersetzung des Filmtheatergewerbes zu verhüten. Dies wird um so eher gelingen, als gleichzeitig, durch die Verordnung über „Eintrittspreisregelung und Spielrecht für die Mitglieder des Reichsverbandes der Lichtspielstellen und Kulturfilmhersteller" vom 6. 4. 1935, die Konkurrenzmöglichkeiten der Spielstellen geregelt worden sind. Die durchgreifende Angebotsregulierung, wie sie durch die beiden genannten Verordnungen ermöglicht wird, ist zweifellos der Grundpfeiler der heutigen Marktordnung des deutschen Filmtheatergewerbes. Sie ist vor allem auch die Voraussetzung der Eintrittspreisregelung, die in ihrer ersten Fassung (Beschluß der Filmkammer, betr. einheitliche Regelung der Eintrittspreise für ganz Deutschland vom 12. 8. 1933) bereits dem August 1933 entstammt und inhaltlich auf ein Mindestpreissystem hinausläuft. Denn grundsätzlich ist hier ein Mindestpreis festgesetzt worden, der in den einzelnen Orts- und Theaterklassen (s. Berliner Eintrittspreisgruppen) niedriger oder höher liegt, niemals jedoch die Grenze von 0,40 RM. unterschreiten darf. Zugleich ist vorgeschrieben, daß höchstens ein Drittel der Theaterplatzzahl der Mindestpreiskategorie zugehören darf, und daß die Preisspannen zwischen den Platzkategorien zumindest 0,20 RM. zu betragen haben. Durch Sonderbestimmungen über Jugendliche, Erwerbslose, Militärpersonen und Arbeitsdienst wird die Preisordnung ergänzt. Weiterhin wird sie gestützt durch eine Regelung der Vergünstigungen, deren Ausmaß gegenüber der Krise gesetzlich stark eingeschränkt ist. Vor allem ist durch Beschluß der R. F. K., betr. Verbot des Zugabewesens vom 12. 8. 1933, die Gewährung von Zugaben oder eine Rabattierung untersagt. Schließlich wurde auch eine Konkurrenz der Filmtheater untereinander in der Programmgestaltung insofern ausgeschlossen als durch den Beschluß der R. F. K., betr. Zweischlager-Programm vom 12. 8. 1934, das Abspielen zweier langer Spielfilme innerhalb einer Vorstellung verboten wurde. Darüber hinaus wurden durch verschiedene Anordnungen, deren wichtigste die Anordnung der R. F. K., betr. Programmgestaltung vom 18. 7. 1934, ist, bindende Richtlinien für die

[61] V. B., 11. 1. 1936.

künftige Programmgestaltung der deutschen Filmtheater gegeben. Danach dürfen neben einem abendfüllenden Spiel- oder Kulturfilm ab 1. 9. 1934 nur noch eine Wochenschau, ein anerkannter Kulturfilm und sonstiges Programm bis zu höchstens 900 Meter gespielt werden.

Hierdurch ist ebenso wie durch die übrigen geschilderten Maßnahmen von der Reichsfilmkammer eine Gesundung des Marktes und eine Verbesserung der Wettbewerbsverhältnisse erreicht worden. An die Stelle von privaten Marktabreden und von Unternehmenszusammenschlüssen, soweit sie marktregelnde Funktionen übernahmen, ist dabei eine autoritäre Marktordnung getreten. Jedoch wäre es falsch, in der Fachgruppe Filmtheater und damit der Reichsfilmkammer ausschließlich ein wohlgelungenes Zwangskartell zu sehen. Die Reichsfilmkammer ist vielmehr als öffentlich-rechtliche Körperschaft den engeren Standesinteressen enthoben. Dies aber erfordert sowohl einen Ausgleich zwischen den einzelnen Produktionsstufen der Filmwirtschaft, wie auch zwischen der Filmwirtschaft und anderen Wirtschafts- und sozialen Gruppen. Die Preisregulierung im Filmtheatergewerbe wurde deshalb nicht, obwohl es die nachfolgende Kinokonjunktur erlaubt hätte, zu einer durchgreifenden, für den Besucher aber belastenden Preiserhöhung benutzt. Die Anordnung zur Sicherung angemessener Filmerträgnisse wurde, während man sonst die Rentabilität des Theaterbesitzes zu verbessern trachtete, für den Verleiher und gegen den Theaterbesitzer, soweit er Monopolplatzinhaber ist, und insbesondere die Theaterkonzerne eingesetzt. Damit dient die Reichsfilmkammer nicht zuletzt auch dem Filmtheatergewerbe selbst, das, zwar hier gesondert betrachtet, in Wirklichkeit mit der Filmwirtschaft und darüber hinaus der deutschen Volkswirtschaft schicksalhaft verkettet ist. Wie überall kann deshalb auch hier nicht das Wohl eines Wirtschaftszweiges von dem Wohl der Gesamtwirtschaft getrennt werden.

Materialangaben

A. Literatur

I. Konzentration in der Wirtschaft

Beckerath, H. v. . . . . Kräfte, Ziele und Gestaltungen in der deutschen Industriewirtschaft, Jena 1924.

Geiler . . . . . Gesellschaftliche Organisationsformen der neueren Wirtschaft, 2. A., Mannheim 1922.

Halm, Gg. . . . . Die Konkurrenz, München und Leipzig 1929.

Lehnich, O. . . . . Kartelle und Staat, Berlin 1928.

Liefmann, R. . . . . Kartelle, Konzerne und Trusts, 8. A., Stuttgart 1928.

Mannstedt, H. . . . . Über die Ursachen und Formen des Zusammenschlusses im Gewerbe, 1916.

Stier-Somlo-Elster . . . . Handwörterbuch der Rechtswissenschaft.

Tschierschky, S. . . . . Kartelle und Trust, 2. A., Berlin-Leipzig 1932.

Einzelschriften zur Statistik des Deutschen Reiches, Nr. 1 „Konzerne, Interessengemeinschaften und ähnliche Zusammenschlüsse, Berlin 1927.

Statistik des Deutschen Reiches, Bd. 413 I, Volks-, Berufs- und Betriebszählung vom 16. 6. 1925.

Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich 1934—36, Berlin.

II. Konzentration im Filmtheatergewerbe

1. Allgemeine Literatur

Boehmer, H. v. u. Reitz, H. Der Film in Wirtschaft und Recht.

Landesverband Berlin-Brandenburg . . . . . Filmtheaterführung, Berlin 1935.

Lauser, A. . . . . Die Filmwirtschaft, Handwörterbuch der Staatswissenschaften, Jena 1926.

Ott, R. . . . . Die Organisation im Filmtheaterbetrieb, Berlin 1929.

Ott, R. . . . . Wie führe ich mein Kino? Berlin 1922. Petition des Landesverbandes der Kinotheaterbesitzer im Königreich Sachsen, 1912.

Plugge, W. . . . . Film und Gesetzgebung, Berlin 1925.

Plugge, W. . . . . Das erste Jahr. Verband der Filmindustrie, Berlin 1924.

Plugge, W. . . . . Tätigkeitsbericht der Spio der deutschen Filmindustrie 1924/25 bis 1930/31, Berlin 1932.

Seeger . . . . . Gesetze und Verordnungen des deutschen Filmwesens 1 und 2, Berlin 1933.

Schrieber und Pfennig . Filmrecht, Berlin 1936.

Schwarz . . . . . Denkschrift über die wahre Situation in der deutschen Filmindustrie und über die Forderungen zur Hilfe und Rettung, Berlin 1929.

Traub, H. . . . . Als man anfing zu filmen, München 1934.

Unterlagen zur Beurteilung der Lage der Filmtheater in den Mitgliedsländern der Federation International des Associations de Cinemas, Bln. 1936.

2. Dissertationen und sonstige Prüfungsarbeiten

Andersen, K. . . . . Die Deutsche Filmindustrie, München 1930.

Birkigt, M. . . . . Bauprobleme des Lichtspielhauses (Dipl.-Arbeit) 1929.

Böhm . . . . . Das Verbandswesen im Filmgewerbe, Berlin 1921.

Dahms, E. . . . . Film und Filmindustrie in ihrer volkswirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung, Greifswald 1924.

Feige, M. . . . . Entwicklung der Lichtspieltheater Deutschlands (Diss. Entwurf).

Fellbaum, K. . . . . Organisation der deutschen Filmindustrie 1923.

Fritzel, O. . . . . Filmverleih, Mannheim 1932.

Geßner, A. . . . . Film und Wirtschaft, Köln 1927.

Grünau, N. v. . . . . Die finanzielle und wirtschaftliche Entwicklung der Filmindustrie in Deutschland, Münster 1926.

Jottkowitz, H. . . . . Organisation und finanzieller Aufbau in der deutschen Filmindustrie, Berlin.

Kallmann, A. . . . . Die Konzernierung in der Filmindustrie, Würzburg 1932.

Kayser, U. . . . . Die Deutsche Filmindustrie, Tübingen 1920.

Lefranc, G. . . . . Das deutsche Filmgewerbe, Heidelberg 1920.

Lorenz, W. . . . . Kostenprobleme im Filmtheatergewerbe (Dipl.-Arbeit), Berlin 1925.

Meinig, P. . . . . Die Deutsche Filmindustrie unter besonderer Berücksichtigung Bayerns, Würzburg 1920.

Meyer, F. R. . . . . Kunstgewerbe und Ökonomisches Prinzip, Berlin 1924.

Mohrmann, H. . . . . Aufbau und neuere Entwicklung des Filmtheatergewerbes, Berlin 1935.

Nier, A. . . . . Das Deutsche Filmgewerbe und besonders das Lichtspielgewerbe in Sachsen, Leipzig 1922.

Olimsky, Fr. . . . . Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkungen auf die Fachpresse, Berlin 1931.

Ott, R. . . . . Rechnungswesen in der Filmindustrie (Wirtschaftsprüfer), Berlin 1933.

Raab . . . . . Statistik und Kritik der deutschen Filmindustrie, Frankfurt a. M. 1923.

Rauthe, J. F. . . . . Aufbau der deutschen Filmindustrie, Berlin 1922.

Rohnstein, P. . . . . Beiträge zur wirtschaftlichen Entwicklung der deutschen Filmindustrie, Würzburg 1922.

Rohwer-Kahlmann . . . Die Reichsfilmkammer, Leipzig 1936.

Schwarz, H. . . . . Entwicklung der französischen Filmindustrie.

Stammler, H. . . . . Kapital und Preisbildung in der deutschen Filmindustrie, Berlin 1922.

Thun, E. . . . . Die Deutsche Filmindustrie als wirtschaftliche Erscheinung, Jena 1924.

Ury, A. . . . . Die Konzernbildung in der deutschen Filmindustrie, Berlin 1921.

Weinwurm . . . . . Der Filmverleih in Deutschland, Berlin 1931.

Zimmerschied, K. . . . . Die Deutsche Filmindustrie, ihre Entwicklung, Organisation und Stellung im deutschen Wirtschaftsleben, Stuttgart 1922.

3. Jahrbücher und Presse

Jason, A. . . . . Handbuch des Films, I—IV, Berlin.

Lichtbildbühne . . . . . Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin 1923, 1926, 1928, 1930, 1933.

Lichtbildbühne . . . . . Reichskinoadreßbuch 1918 bis 1935, Berlin.

Zentralverband der dt. Filmverleiher . . . . . Handbuch 1925.

Lichtbildbühne 1907—1936.

Filmkurier 1921—1936.

Der Deutsche Film 1936.

Der Deutsche Volkswirt 1936.

Der Wirtschaftsring 1936/37.

B. Sonstiges Material

Kartothek- und sonstiges Unterlagenmaterial der R. F. K. Fachgruppe Filmtheater.

Revisionsberichte der Universum-Film AG.

Geschäftsberichte übriger Firmen.

Private Informationen.

Der größte Teil der filmwirtschaftlichen Literatur wurde vom Verfasser im „Film-Archiv", Stülerstraße 2, eingesehen.

Am 3. August 1911 als Sohn des Oberpostinspektors Ferdinand Möhl zu Gelnhausen geboren, verlebte ich meine Jugend in Hersfeld. Hier besuchte ich das Gymnasium, an dem ich Ostern 1931 die Reifeprüfung ablegte. Das sich anschließende volkswirtschaftliche Studium führte mich auf die Universitäten Frankfurt, Wien, Berlin. An der Berliner Universität bestand ich im Mai 1935 mit Erfolg die Dipl.-Volkswirtprüfung. Die vorliegende Dissertation begann ich im Herbst 1935 und beendete sie Ende 1936.

Druck: Graphische Kunst- und Klischee-Anstalt
„Zentraldruckerei" G. m. b. H., Berlin SW 68